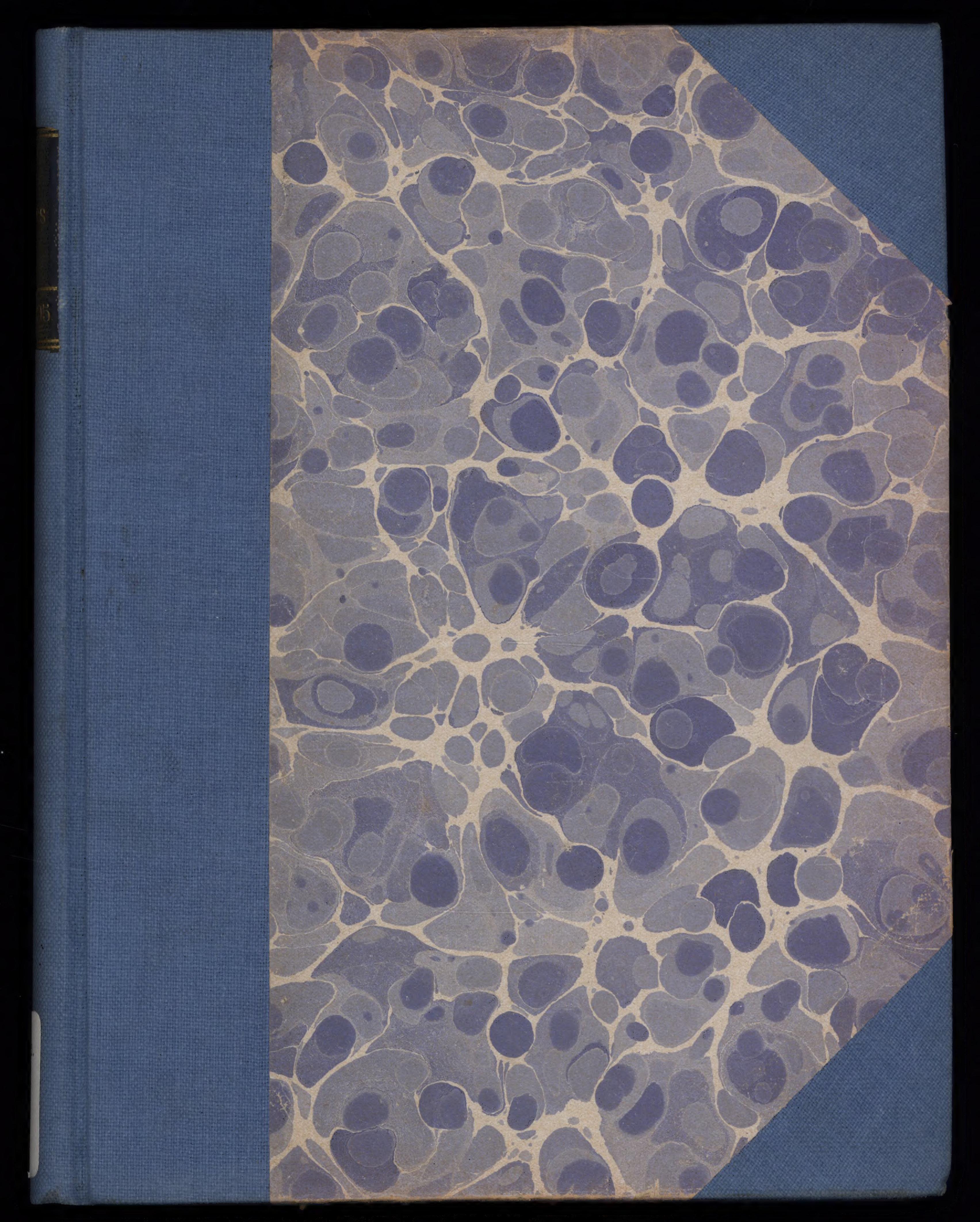


RÉDACTION : MM. E. Gevaert, directeur.
L'Abbé R. Lemaire, secrétaire.
A. van Houcke.
J. Pauwels.
A. Dankelman.
A. Golenvaux, économe.

ONT COLLABORÉ A CE VOLUME :

Pour le texte :

MM. Paul Adam ; B. ; Al. Behr ; Buls ; A. C. ; L. C. ; L. Cloquet ; A. D. ; Dés. D. ; L. D. ; G. de Geetere ; M. de la Croix ; Pierre Detaille ; J.-B. Dugardyn ; G. Dy ; Egée ; Eriamel ; F. F. ; F. F.-G. ; E. G. ; Un Gantois ; K. ; R. K. ; R. Kremer ; A. L. ; E. L. ; L., curé ; R. L. ; E. Labat ; A. Laur ; R. Lemaire ; E. Limé ; F[le] Milliany ; P. N. ; Natalis ; B. P. ; Abbé Serville ; F. X. Smits ; Spectator ; E. T. ; U. Terbuel ; Isid. Trektang ; G. van Axelwalle ; J. van Daele ; V. d. K. ; A. v. H.

Pour l'illustration :

MM. Alexandre ; J. Blancquaert ; L. C. ; Th. Clément ; J. Coomans ; J.-B. D. ; P. D. ; M. de la Croix ; H. Delmotte ; M. de Noyette ; R. de Pauw ; J. Dewandre ; E. E. ; F. F.-G. ; G. Fober ; E. G. ; Prof. Janssens ; R. Kremer ; E. L. ; R. L. ; H. Lemaire ; R. Lemaire ; Malvaux ; A. Poppe ; P. S. ; X. S. ; Sinaeve-d'Hondt ; F. Thône ; F. Todt ; J. van Aerschodt ; J. van Daele ; Th. van Dormael ; A. van Gramberen ; A. van Houcke ; B. van Uytvanck.

Tiré sur les presses de



VROMANT & C°

3, rue de la Chapelle, 3

Bruxelles

Bulletin des Métiers d'art

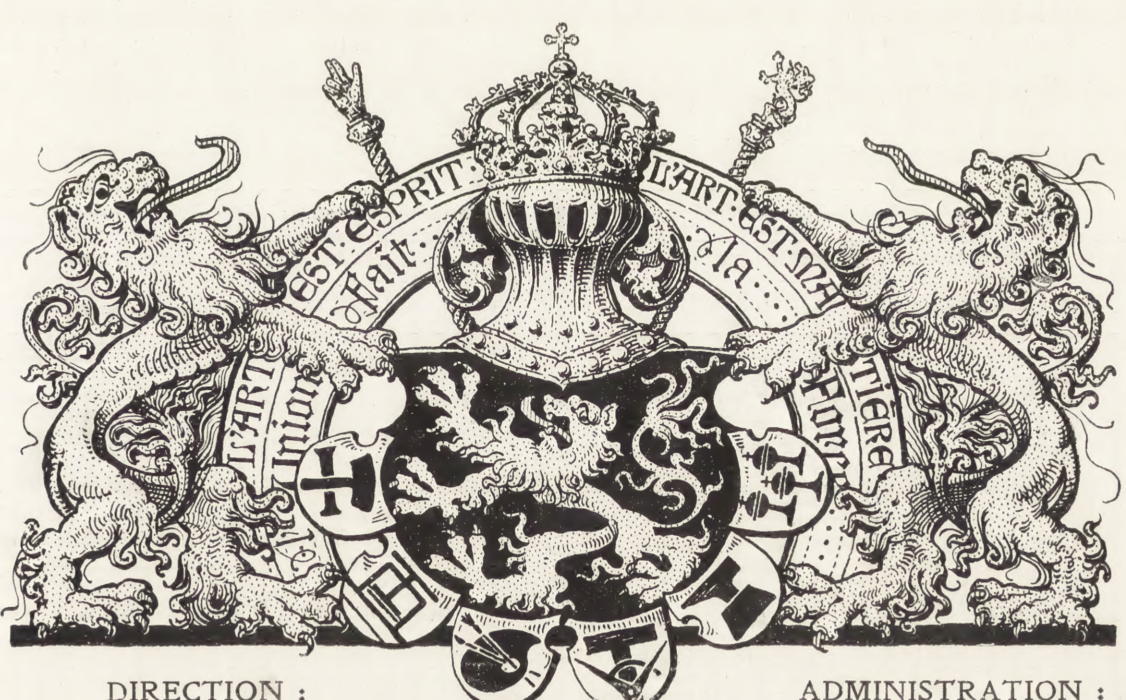


·REVUE·MENSUELLE·

POUR LA PROPAGATION DES PRINCIPES RATIONNELS DE L'ARCHITECTURE ET DES ARTS DÉCORATIFS.



QUATRIÈME ANNÉE 1904-1905



DIRECTION :
CHAUSSÉE DE TERVUEREN, 97

BRUXELLES

ADMINISTRATION :
RUE DE LA CHAPELLE, 3

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES MATIÈRES.

Dinanderie.

Esthétique.

Études professionnelles.

Expositions.

Ferronnerie.

Iconographie.

Menuiserie, Mobilier.

Notes techniques.

Orfèvrerie.

Par Monts et par Vaux.

Peinture.

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

Architecture.

Composition.

Construction.

Costume.

Ferronnerie et Dinanderie.

Gravure sur bois.

Gravures et Dessins.

Iconographie.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

PRINCIPAUX ERRATA :

PAGE	COLONNE	LIGNE	LIRE	AU LIEU DE
16	1re	26	conduisant au port traversent	conduisent au port traversant
16	note	9	la vie militaire aussi avait	la vie militaire aussi avec
43	1re	23	en dépit des avanies	en dépit des avances
49	2me	dernière	Il le doit	Elle le doit
51	2me	13 et 14	si — le Seigneur nous en préserve — ce dégagement	si le Seigneur nous en préserve ce dégagement
63	1re	titre	Der Dom zu Aachen	Der Dom en Aacken
163	légende	2	Façade postérieure.	Façade principale.
164	»	1	Façade principale.	Façade postérieure.
179	1re	36 et 37	de recueillir en lui-même	de se recueillir en lui-même
200	légende	2	Église Saint-Michel.	Église Saint-Nicolas.
208	2me	6	que ces pignons ont	que ces pignons sont
252	1re	22	de chaleur et d'expression	de châleur et d'impression
252	1re	35	*Convenit ut laetam*	*convenit ut lactam*

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART

4me ANNÉE. JUILLET 1904.

L'ŒUVRE DE RAPHAËL [1].


JE n'ai pas la prétention d'examiner les œuvres de Raphaël, pour juger l'arbre par ses fruits, comme le recommande l'Évangile ; mais il sera facile, en étudiant quelques-unes de ses compositions religieuses dans les trois phases que parcourut son talent, de reconnaître qu'il subit, dès l'origine, l'influence de la renaissance et qu'il en augmenta le mal par la puissance de son génie. C'est là le point difficile de ma thèse. Je dirai ce que je crois être la vérité. Je m'appuierai au besoin sur le témoignage de quelques raphaélistes qui ont oublié parfois « le sentiment général » pour suivre dans leurs jugements les règles de l'esthétique chrétienne.

Ce qu'on appelle la *première manière* de Raphaël est certainement la plus religieuse. L'élève docile reproduit les compositions, les types, les poses, les draperies de son maître et se rattache ainsi à la tradition. Mais cette tradition transmise par le Pérugin n'est pas sans alliage ; ce n'est plus la simplicité, le calme qui convient aux sujets religieux. Il y a une mise en scène, une recherche d'élégance, une richesse de costumes qui inspirent peu la piété. L'art y cesse d'être populaire pour devenir princier ; il est évident qu'il veut plaire plutôt qu'édifier. Les portraits abondent ; et les dames de la cour d'Urbin s'y retrouvent avec leurs parures et leurs modes, beaucoup plus gracieuses que les nôtres, il faut bien l'avouer.

Le tableau qui représente le mieux cet âge de Raphaël est le *Mariage de la Vierge.* Il a surpassé son maître dans cette composition traditionnelle ; mais y a-t-il vraiment égalé les peintres du XIVe siècle dans leur noblesse liturgique et Fra Angelico dans son charmant tableau de Cortone, où les joies nuptiales sont exprimées d'une manière si naïve ? Son talent est dans toute sa fleur ; c'est la timidité de la jeunesse sous le charme du beau qui le captive sans l'égarer encore. Comment ne pas aimer le saint *Michel,* le saint *Georges* et les petites madones qu'il peignit alors ?

A *Florence,* Raphaël se préoccupe de moins en moins de la pensée religieuse ; sa véritable inspiration est l'amour de la gloire, le désir de s'approprier les qualités des

(1) Cette étude est l'œuvre inédite et posthume d'un écrivain, modeste dans le monde de la critique, comme tous ceux qui ne sacrifient pas aux faux dieux de l'art pour l'art. Elle est pénétrée de ce principe que l'œuvre d'art implique la recherche d'un but religieux et social autant qu'individuel, et que les plus grandes virtuosités ne peuvent tenir lieu de cette intention.

Nous avons pensé qu'elle méritait d'être publiée : Raphaël est à tort, aux yeux du grand nombre, la personnification de l'artiste religieux.



RAPHAËL. LE MARIAGE DE LA VIERGE.

grands maîtres pour surpasser tous ses rivaux. Le tableau qui résume le mieux, selon moi, cette époque est la *Vierge au voile* et la *Mise au Tombeau* du musée Borghèse. Le peintre est à la recherche d'un nouveau style. Sa composition est pleine de mouvement et disposée de manière à faire paraître la science du dessin. Le corps du Christ est très beau, le jeune homme qui le porte est également remarquable, ainsi que le groupe un peu tourmenté des saintes femmes. Il y a déjà cette pureté de forme, cette noblesse de lignes et cette fermeté d'exécution qu'on admire dans le *Spasimo* et dans la *Transfiguration*. Mais le sujet est-il bien rendu ? L'intelligence n'a-t-elle pas plus travaillé que le cœur ? Raphaël n'a voulu faire qu'un chef-d'œuvre, et il a réussi. Que l'on compare son tableau à la *Descente de la croix* et à la *Mise au tombeau* du peintre de Fiesole et on verra si les impressions produites ne sont pas différentes.

Pour les raphaélistes la fresque dite la *Dispute du saint Sacrement* est la merveille de l'art chrétien ; ils la comparent au poème du Dante et à la Somme de saint Thomas d'Aquin. Le comte de Montalembert partage leur admiration et voit, dans cette peinture, un monument qui sépare en deux la vie de Raphaël. « Cette fresque, dit-il,



MADONNE D'APRÈS RAPHAËL.



RAPHAËL. MADONNE, DITE DU GRAND DUC.

est, en effet, un véritable poème de peinture. Pourquoi faut-il qu'aussitôt après l'avoir terminée Raphaël ait cédé aux suggestions du serpent. Le contraste est si frappant entre le style de ses premiers ouvrages et celui qu'il adopta dans les dernières années de sa vie, qu'il est impossible de regarder l'un comme une évolution ou un développement de l'autre. Évidemment il y a une évolution de continuité, abjuration d'une foi antique en matière d'art pour embrasser une foi nouvelle. Cette foi nouvelle n'est autre que sa foi au paganisme et au matérialisme qui a eu pour révélation les fresques de l'Histoire, Psyché et la Transfiguration. »

D'après ce passage on ne peut accuser le comte de Montalembert d'avoir été catholique libéral en fait d'art chrétien ; il déteste cordialement la renaissance et condamne sans réserve la troisième manière de faire de Raphaël ; il ne s'aperçoit pas qu'elle a été la conclusion naturelle des deux premières. Il m'est impossible de voir dans le talent de Raphaël un changement brusque, une chute, une apostasie. C'est un fleuve qui suit sa pente, qui reçoit tous les affluents de sa rive et qui acquiert à Rome la plénitude de son cours. Il n'est pas plus mystique dans la *Dispute du saint Sacrement* que dans ses autres compositions religieuses. Cette fresque est seulement une transition de sa jeunesse à sa virilité, c'est l'inauguration de sa royauté sur tous les artistes de son temps.

La composition est simple et majestueuse ; elle offre deux grandes lignes : le ciel et la terre, qui ont pour unité le Christ dans la gloire du Père et le Christ sur l'autel. Raphaël a-t-il voulu symboliser toute la religion et en représenter les dogmes et l'histoire par les saints et les docteurs ? Ce qui est évident, c'est qu'en suivant le programme



LA MISE AU TOMBEAU, PAR RAPHAËL.

donné il a voulu surtout faire une œuvre d'art, peindre de beaux groupes, de nobles figures, des poses variées, des têtes admirables. Jamais peut être son dessin n'a été plus étudié, ses draperies mieux choisies, sa lumière plus large et son exécution plus vigoureuse ; il y a un progrès certain et continu. Mais que dire de l'inspiration religieuse ?



LA DESCENTE DE LA CROIX, D'APRÈS FRA ANGELICO.

La partie supérieure est la plus remarquable. On y trouve une réminiscence de l'ancienne école. Le Christ, qui en occupe le centre, siège entre la Vierge et saint Jean-Baptiste aux tympans de nos cathédrales. Quant au Père éternel qui le domine, cette personnification de la première personne de la Sainte Trinité, mise en honneur par le Pérugin, n'a jamais été adoptée aux grandes époques de l'art chrétien. Les personnages rangés sur les nuages des deux côtés du Christ rappellent les douze apôtres siégeant avec Notre-Seigneur pour juger le monde, dans les peintures des XIVe et XVe siècles, mais ils n'en ont ni le calme ni la majesté. Raphaël les a choisis et placés à son gré, alternant les saints du Nouveau et de l'Ancien Testament ; à droite saint Pierre s'entretenant avec Adam, dont la pose est peu patriarcale ; saint Jean écrivant au son de



LA MISE AU TOMBEAU, D'APRÈS FRA ANGELICO.

la harpe de David, saint Étienne montrant la terre et près de lui, derrière la Vierge, une figure qu'on prend pour une sibylle ; à gauche, saint Paul avec sa grande épée, Abraham tenant le couteau du sacrifice, saint Jacques le Mineur, Moïse, le diacre saint Laurent et saint Georges. Les raphaélistes ont des explications pour toutes ces figures.

Les hiérarchies célestes sont représentées par six beaux anges dont les types, un peu féminins, rappellent ceux du Pérugin et de Lucas Signorelli. Les nuages lumineux sont peuplés de têtes de chérubins et d'amours qu'on retrouve dans le *Triomphe de Galatée*. Les quatre qui portent les Évangiles ouverts sont d'une beauté ravissante et d'une nudité complète.

Les personnages de la partie inférieure sont rangés des deux côtés de l'autel où trône la sainte hostie ; c'est là peut-être que Raphaël a montré le plus d'originalité et de talent. Il n'a pas eu la prétention de faire un cours de patrologie et de représenter complètement l'église enseignante. A part les quatre docteurs de l'église latine, saint Ambroise, saint Augustin, saint Jérôme, saint Grégoire et le pape Innocent III entre saint Thomas et saint Bonaventure, les personnages sont des comparses employés à former des lignes et des groupes admirables. Beaucoup, sans doute, sont des portraits, parmi lesquels on reconnaît Dante, Savonarole et le Bramante. Je laisse à d'autres la liberté de voir dans tout cet ensemble une synthèse doctrinale, une somme théologique. Je demande seulement la permission de trouver Raphaël moins bien inspiré, comme intelligence du sujet, dans la *Dispute du saint Sacrement* que dans l'*École d'Athènes* et le *Parnasse*.

L'*École d'Athènes* est la plus savante composition de Raphaël. Non seulement il y a un immense progrès comme noblesse de style, disposition de lignes, largeur d'exécution, mais encore dans la mise en scène, il y a une connaissance de l'antiquité grecque et une clarté d'exposition qui seraient inexplicables si on ne se rappelait les conseils dont le peintre a pu profiter. Les savants du Vatican étaient plus philosophes que théologiens, et préféraient Aristote et Platon aux pères de l'Église. Ce sont eux qui ont rédigé le programme et réuni si heureusement dans un monument d'une si belle architecture les chefs de l'académie et du lycée, Socrate, Pythagore, Archimède, les maîtres et leurs disciples, sous le patronage de Minerve et d'Apollon.

Raphaël avait moins besoin de leur concours pour la fresque du *Parnasse*. Son génie se trouve dans son élément et les souvenirs de la cour d'Urbin l'inspirent. Sans tomber dans les exagérations par trop audacieuses du marquis de Ségur, on peut dire que cette scène mythologique a quelque chose de chrétien.

Le Dieu de l'harmonie n'a plus la dignité humaine de l'Apollon du Belvédère et les muses qui l'entourent sont plus aimables et plus gracieuses que les divinités antiques. En traitant les sujets païens, Raphaël les éclaire d'une certaine lueur de christianisme, tandis que plus il fréquente le paganisme, plus il obscurcit, dans les sujets chrétiens, la lumière de l'Évangile ; conséquence inévitable de l'alliance qu'on veut faire entre le vrai et le faux : la vérité devient moins belle et l'erreur plus dangereuse.



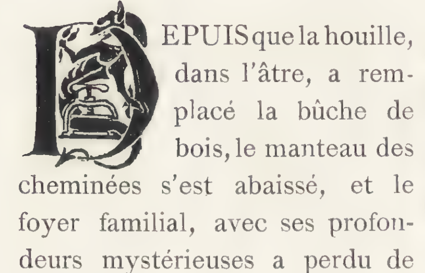
L'ÉCOLE D'ATHÈNES, PAR RAPHAËL.

Les *Loges du Vatican* sont l'œuvre de Raphaël la plus intéressante à étudier; il en est à la fois l'architecte, le peintre et le sculpteur. Il y professe la renaissance, il y forme une légion d'artistes au culte de l'antiquité païenne. Les fouilles qu'il dirigeait dans Rome lui offraient chaque jour de nouveaux chefs-d'œuvre, et les thermes de Titus, en se rouvrant à la lumière, rendaient dans toute leur beauté les peintures et les stucs que les Grecs avaient faits pour leurs vainqueurs. Raphaël résolut d'en encadrer les compositions bibliques dont il devait orner les loges. Il ne craignit pas de mêler ainsi aux grands souvenirs de l'histoire sainte les dieux, les déesses, les amours et les plus gracieux caprices de la fable. Il est certain que cette ornementation profane fut plus admirée et plus imitée que les sujets religieux qu'elle accompagne. Je ne veux pas dire cependant que ces sujets soient sans valeur. Raphaël avait trop de génie pour ne rien comprendre à la Bible, et ses compositions en traduisent heureusement quelques pages. Il excelle surtout à représenter les scènes patriarcales ; mais il n'est plus le même quand il aborde l'Évangile, et les quatre dernières fresques, qui représentent la vie de Notre-Seigneur, ne sont pas dignes de son talent.

Remarquez que Raphaël a évité les scènes douloureuses de la Passion, où la foi et l'amour peuvent seuls ennoblir et transfigurer la souffrance. Son pinceau n'osait pas retracer l'agonie du calvaire et, dans le *Portement de la croix* de Sicile, le Christ est moins réussi que les soldats romains qui le conduisent. Les sujets religieux sont pour lui une occasion de montrer son talent. Il les traite avec intelligence et convenance, mais dès qu'il a peint de beaux groupes, de belles figures, de belles draperies, son but est atteint; ne lui demandez pas davantage; il n'a jamais cherché à exprimer le beau surnaturel. Ses compositions les plus remarquables, au point de vue de l'art chrétien, sont peut-être les cartons qu'il fit pour les tapisseries de la chapelle Sixtine. (Voir GAUME, *Trois Romes,* 1er v., p. 287.) Il rencontrait là des peintres ombriens, les maîtres de sa jeunesse, et il détournait les yeux des fresques de Michel-Ange, pour se rappeler la simplicité de leur style et de leurs types traditionnels.

(A suivre.) FR. MILLIANY.

FOYERS EN CUIVRE.

EPUIS que la houille, dans l'âtre, a remplacé la bûche de bois, le manteau des cheminées s'est abaissé, et le foyer familial, avec ses profondeurs mystérieuses a perdu de sa poésie.

Jadis ce foyer, où se transmettaient, de père en fils, avec les légendes, les événements heureux et malheureux du passé, était un sanctuaire, un lieu sacré, où il n'était pas donné à tout le monde de s'asseoir.

Autres temps, autres mœurs. De nos jours, on a remplacé généralement le foyer flambant et pétillant, par le poêle en fonte



1. FOYER EN CUIVRE REPOUSSÉ.

MM. Desclée Frères, à Roubaix



TÊTE DE VIERGE PAR LE PERUGIN.



2. FOYER EN CUIVRE REPOUSSÉ. MM. Desclée Frères, à Roubaix.

ou en tôle, par un minuscule feu ouvert, si tant est que le *progrès* en retard n'a pas eu le temps de glisser sous la cimaise quelques minces tuyaux à vapeur, à basse ou haute pression.

Laissons, pour le moment, le mérite hygiénique, économique et artistique, de ces différents systèmes de chauffage, mais conservons l'espoir que l'un ou l'autre de nos collaborateurs, spécialiste en la matière, voudra peut-être traiter la question sous toutes ses faces, avec une certaine étendue.

Pour le moment, bornons-nous à dire, que quel que soit le système, les vrais artistes, à leur heure, le présenteront avec la dose voulue de *beauté*. Contentons-nous, aujourd'hui, de présenter aux lecteurs quelques devantures en cuivre fondu et repoussé pour foyer à gaz. Non que nous voulions les proposer comme des spécimens d'art appliqué sans conteste, mais nous pouvons affirmer que leur valeur esthétique est au-dessus de la plupart de ces détails d'ameublement familial, dont d'ordinaire nos magasins d'industries d'art sont encombrés.

La garniture n° 1, dans son ensemble, est d'un dessin très décoratif. Le motif central avec le salamandre, est traité de main de maître ; on dirait que l'action du feu s'y fait sentir et les accessoires de l'animal aident à la même impression.

La plante du marronnier épaule le centre par l'ampleur de sa feuille, tout en aidant à équilibrer l'encadrement un peu lourd.

La galerie inférieure aurait un élément pratique en plus, si elle était couronnée d'une tige horizontale ; les encoignures des angles dans le vide, sous le panneau, sont un peu frêles de masse, relativement au reste.

Mais cette garniture en cuivre repoussé sur plomb, avec ses reflets et son modelé puissant, doit produire un effet très riche, surtout si le cadre, si l'entourage est bien assorti.

❦❦❦

Le n° 2, avec sa saillie en biseau et l'ordonnance si heureuse de son ornementa-

*



MM. Desclée Fréres, à Roubaix.
3. FOYER EN CUIVRE FONDU ET CISELÉ.

tion, doit être également d'un effet très décoratif.

Cette pièce est, comme la première, en cuivre repoussé sur plomb.

La simplicité de ses lignes ajoute grandement à l'effet esthétique de l'ensemble. Plus géométrique, comme dessin, que le n° 1, il n'a pas moins de valeur. On pourrait lui demander pourtant un peu plus de calme dans l'expression du masque personnifiant le soleil et dans le mouvement des rayons, un peu plus de vie dans la décoration florale.

***

La garniture n° 3 se présente moins avantageusement que les deux premières. Elle n'accuse pas assez franchement sa destination, et, certains motifs décoratifs, tels que les nervures verticales des portes et le motif central du panneau supérieur, paraissent être rapportés. Il règne dans le tout de la maigreur.

Les petits salamandres, auxquels doivent s'accrocher la pelle et les pincettes, donnent une note vivante à l'ensemble un peu trop géométrique ou trop sec.

Cette pièce prouve que la fonte en cuivre n'a plus de secrets pour la maison de dinanderie de MM. Desclée et Cie, de Roubaix. Leurs œuvres se perfectionnent, et elles répondent, dès aujourd'hui, aux multiples exigences modernes de l'industrie d'art en métal, industrie d'ailleurs parfois si maltraitée de nos jours.

K.

DE L'ART RELIGIEUX.

TOUT LE MONDE n'a pas qualité pour traiter de l'*Idéal religieux*. Il faut savoir, au moins, en quoi il consiste. Il faut le sentir. Quiconque le sent, se fait son serviteur. Ceux-là le combattent seulement ou lui sont indifférents qui l'ignorent. Ainsi s'expliquent les résurrections de la *Foi* et les obstinations du *Mal*.

Ceux qui ne voient plus les hauteurs de l'Idéal, n'en ressentent pas moins, d'une façon très réelle son éloignement. Le souvenir du paradis perdu les empêche par-

fois d'avouer ce sentiment et, d'autres fois, ils se félicitent entre eux de la chute commune. Il est salutaire alors, pour beaucoup, de recueillir leurs aveux.

Il y a quelques mois, un journal de Bruxelles se réjouissait en constatant l'état de l'art religieux (1) :

« Depuis la fin du XVI[e] siècle, dit-il, on n'a plus fait de tableaux religieux.

» La foi n'inspirait plus les peintres de la renaissance italienne, puis flamande. Manquait-on d'hommes de génie ?

» Raphaël a peint beaucoup de tableaux de l'histoire religieuse ; ce sont des scènes de douleur ou d'extase humaine. A peine une ou deux de ses vierges conservent encore cette placidité en dehors de la vie qui caractérise les vierges « gothiques ».

» Les personnages de Michel-Ange sont humains.

» L'école de Rubens est absolument naturaliste. Ni le maître, ni les élèves, bien qu'ils fussent catholiques, n'ont peint un seul tableau de sentiment religieux. Leurs drames sont des drames humains. Les Christs de Rubens et de Van Dyck souffrent en hommes, ou agissent en hommes. Dans le *Foudroiement du monde,* du Musée de Bruxelles, la colère du Christ est effrayante. Et que dire du beau mouvement de sa mère, qui supplie : « Par ce sein qui t'a nourri ? » Plus rien de mystique et de tendre, de caressant et de pacifique. »

Combien est-ce vrai ? et pourtant, beaucoup qui se disent religieux et artistes, nient cette vérité ! Il était bon pour ceux-là que la *Chronique* la leur dise.

(1) La *Chronique,* 6 avril 1904.

Le journaliste de la *Chronique* recherche la cause de cet état de choses : son explication n'est pas très claire : « La foi n'est cependant pas morte » dit-il. Mais « elle a totalement perdu sa puissance inspiratrice », il n'y a plus de vraie foi ; « la liberté a chassé les ténèbres intellectuelles ». On ne pourrait pas plus nettement se contredire. Qu'est-ce qu'une foi qui n'inspire pas, qui n'est pas une vraie foi ? Mais une foi ténébreuse.

Laissons patauger le chroniqueur. S'il ne nous dit pas où est la cause, il nous dit où elle n'est pas. Qu'il nous suffise donc de retenir ceci : la cause n'est pas l'absence de la foi, car la foi — il ne saurait en exister qu'une seule, vraie et complète — n'est pas morte et, pourtant, l'art religieux n'existe pas.

C'est la bonne réponse aux artistes prétendûment chrétiens qui ont proclamé, avec M. Vincent d'Indy, que « tout artiste qui croira en Dieu, en son art et en lui-même, sera dans les conditions pour faire de belles œuvres catholiques ». Et cette bonne réponse, quand les catholiques l'ont donnée, certains, qui se disent artistes et religieux, l'ont combattue. Il était bon, pour eux, que la *Chronique* se charge de la redire.

***

Quelle est donc la vraie cause de la perte de l'art religieux ? C'est le paganisme conventionnel dont est pétrie l'éducation traditionnelle des artistes, qui ferme leurs yeux et paralyse leurs mains. Nos artistes chrétiens sont des hommes incomplets. On a amené une scission lente entre leurs facultés professionnelles et celles de la vie journalière. Les artistes charnels, païens, n'ont qu'à

écouter la voix de la matière, ils ont à leur portée des sens et des membres pour recueillir cette voix et la traduire ; mais l'artiste catholique, devant l'inspiration de la Foi, est semblable à cet homme dont une lumière vive ou ne frappe plus, ou ébranle les nerfs émoussés ; sa vue est aveugle ou sa main tremble.

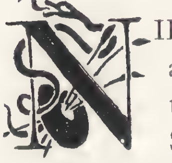
Et voilà pourquoi les essais de renaissance ont donné, jusqu'à présent, des résultats incomplets. Ces résultats ne démontrent pas l'impuissance ; ils prouvent qu'il reste à faire beaucoup. L'enseignement artistique est pernicieux pour l'art religieux; il faut le réformer, le rénover, l'établir sur des bases saines. Quoi qu'en disent certains, les tentatives faites n'ont pas été vaines, il s'en faut de beaucoup. Et le devoir de tous ceux qui voudraient que revive l'art chrétien, est de seconder ces efforts.

Non, la Foi ne suffit pas aux artistes chrétiens ; il leur faut une éducation artistique conforme à la Foi.

Mais voilà ce que la *Chronique* ne dit pas. Et c'est pourquoi, sans doute, cette vérité ne sera pas bien venue de tous les catholiques artistes.

EGÉE.

A NIEUPORT.



NIEUPORT est une ville petite, ancienne et pauvre, située à trois quarts de lieue de la côte. Si sa superficie est restée à très peu près la même, la condition de ses citoyens, elle, a bien changé depuis le jour que la cité perdit la situation enviée que lui avaient donnée le commerce maritime et la pêcherie du hareng et qu'elle cessa d'être une place militaire considérable. Aujourd'hui, sans négoce, presque sans industrie, elle compte environ 3,000 habitants.

Elle est redevable à la Nature de toutes les phases de son existence. L'estuaire de l'Yser lui avait créé un port naturel important pour le commerce et pour la guerre. Mais le sable envahissant le chenal, a fait reculer l'océan avec une désespérante constance et Nieuport, au point de vue maritime, semble marcher sur les traces de sa voisine, l'antique Lombartzijde, dont la puissance d'antan est à peine un souvenir.

En lui retirant les sources de la richesse, Dieu a doté Nieuport du charme des villes mortes. De plus, il l'a enveloppée d'un admirable écrin de verdure. D'où que l'on vienne, du côté de la mer ou de quelque direction des terres, les toits de Nieuport apparaissent encadrés de ces bouquets d'arbres maigres, échevelés, mais gracieux, propres aux côtes flamandes et que nos peintres du XVe et du XVIe siècles ont rendus, avec tant de sentiment, dans les fonds de leurs tableaux. Rien de plus beau que les environs immédiats de la ville, l'ancien fort, les remparts, l'embouchure du bras gauche de l'Yser, les écluses et les bords des canaux, garnis de bocages et de rangées de cette végétation aérienne, que le souffle persistant de la mer a inclinée dans la même direction.

A elle seule cette verdure fait de Nieuport un but de promenade, plein de délices et d'inspirations pour le poète. Pas plus que ce dernier, l'artiste n'a le droit de rester insensible à d'aussi merveilleux *coins de nature*, surtout lorsqu'ils sont alliés intimement aux ouvrages de l'homme.

L'architecture de Nieuport remonte à la période d'opulence de la ville. Elle forme, sur un espace réduit, un remarquable ensemble de monuments publics et privés : Le vieux phare (XIII et XIVe siècles), l'église, les halles sont à citer en première ligne. Des monuments intéressants, mais d'importance secondaire, sont la chapelle de l'hôpital et la tour dite *des Templiers*.



Croquis de H. Lemaire.

NIEUPORT. ANCIENNES MAISONS (XVIe ET XVIIe SIÈCLES) DITES D'ALBERT ET ISABELLE.

L'hôtel de ville commencé au XVIe siècle, nous offre une façade du XVIIIe siècle. Avec d'autres édifices de Nieuport, dont plusieurs relèvent du style Louis XV, il retient l'attention : les formes classiques, dans ces constructions, étant rendues exclusivement en briques moulurées et apparentes.

Enfin Nieuport contient bon nombre d'habitations particulières, la plupart du XVIe et du XVIIe siècles ; ses rues abondent en délicieux détails : portes, chapelles d'angle, lucarnes. Toute cette architecture est éminemment digne d'être étudiée en détail pour l'histoire des formes architecturales locales, et sous le rapport de la décoration ration-



Croquis de H. Lemaire.

ANCIENNES HABITATIONS DE NIEUPORT. XVIe-XVIIe S.

1. La Prison. 2, L'Hôtel de l'Espérance.

nelle dans la construction en briques. A ce dernier point de vue, nos maçons, en un temps où l'emploi de la brique est généralisé, auraient bien des leçons à prendre dans la petite ville flamande.

Ces intéressants morceaux d'architecture sont dispersés par toute la ville, et parfois aux coins les moins visités.

A quelques endroits pourtant, on les trouve groupés dans la belle harmonie que le sens profondément esthétique de nos



NIEUPORT. L'HOSPICE. ANCIENNE HABITATION DU XVII[e] SIÈCLE. Photo E. G.



Photo E. G. INTÉRIEUR DE L'HOSPICE.

pères savait mettre à la construction des villes.

Nieuport présente, d'ailleurs, une intéressante application des principes adoptés, autrefois, pour le plan d'un certain nombre de cités maritimes.

Elle s'inscrit à peu près dans un carré, dont chaque côté est perpendiculaire à l'un des quatre points cardinaux. Le côté nord est occupé par les quais. Les rues, tirées au cordeau, se coupent presque à angle droit et sont fort larges, comme il convient aux voies d'une cité de grand commerce. Au nombre de six, elles aboutissent au port, tandis que, dans la direction de l'est à l'ouest, toute la ville est traversée par une seule voie importante, par une ruelle et par deux tronçons conduisant des extrémités aux deux angles diagonalement opposés de la Grand'Place. Il est à remarquer qu'avec

cette disposition, la ville offre un angle nord-ouest à la côte et ferme ses rues aux vents persistants de la mer.

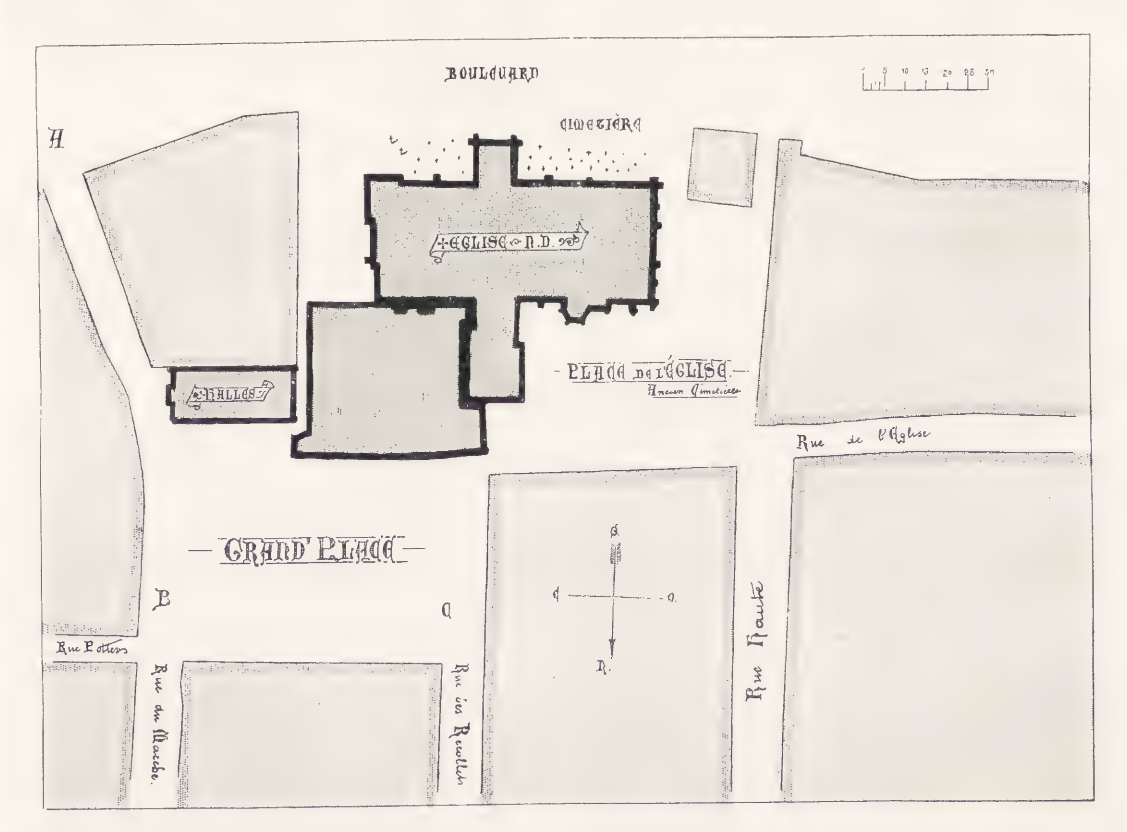
Nieuport est bâtie sur une ancienne dune dont la crête, allant de l'ouest à l'est, la divise en deux parties à peu près égales. On remarque toutefois que les constructions les plus anciennes et la Grand'-Place, centre social de la commune, se trouvent en deçà de cette dune, c'est-à-dire à l'abri de toute incursion de l'eau (1).



ANCIENNE LUCARNE EN BRIQUES (1625) A NIEUPORT. Photo E. G.

(1) Depuis la démolition des travaux militaires qui constituaient aussi, sans qu'on s'en doutât, une digue contre les inondations, les parties les plus rapprochées du port sont parfois en hiver envahies par l'eau.

Cette dune partage assez exactement la ville en deux parts : la première affectée



PLAN DE LA GRAND'PLACE DE NIEUPORT ET DES RUES AVOISINANTES.
ENTRE LES HALLES ET L'ÉGLISE, LE BLOC DE MAISONS DONT LA DÉMOLITION EST PROPOSÉE.



Dessin de H. Lemaire. LE PHARE APRÈS LA PREMIÈRE ET LA SECONDE RESTAURATION.

Ainsi l'étude de ce plan dénote un grand souci des conditions matérielles du lieu. La préoccupation des formes n'a pas manqué de se joindre au sens pratique de nos pères. A cet égard certaines rues, certains coins, nous ont conservé des souvenirs d'une esthétique pittoresque et élevée appliquée aux nécessités de la vie réelle.

La partie la plus importante et la plus remarquable aussi de la ville est assurément la Grand'Place, avec le quartier de l'église.

La place est directement desservie par les quatre côtés. Deux larges rues conduisent au port traversant toute la ville. Le côté ouest est abordable par la rue et la place de l'Église. Le côté opposé par une rue donnant sur la place et, enfin, le rempart sud est proche, grâce aux diverses voies qui entourent l'église et les halles.

Ainsi faite, la Grand'Place forme un rendez-vous idéal pour les marchés et pour toutes les réunions publiques. Parfaitement fermée, elle est la cour des marchands et celle de tous les bourgeois. Elle compte, parmi les maisons qui la bordent, certaines constructions de mérite, mais, pour la plupart, déguisées sous un plâtras indigne. A cet égard, le côté sud est assurément le plus intéressant. Il se compose des Halles un peu en recul et d'une série d'habitations privées que dominent les bâtiments de l'église. L'en-

au commerce maritime: c'est la partie basse, vers le port, reliée par la rue Longue parallèle à celui-ci; elle est garnie d'habitations importantes, anciennes demeures luxueuses des grands commerçants. L'autre partie, affectée surtout au commerce intérieur, se concentre autour de la Grand'Place. Ainsi, le plan de la ville est remarquablement pratique; il distingue et il unit parfaitement les grandes variétés de l'activité publique. La vie militaire aussi avec ses quartiers spéciaux; en dehors des forts, c'était le côté sud-est la ville, occupé primitivement par l'établissement des Templiers.

semble de ces édifices donne, à ce côté de la place, un caractère solennel, presque grand.

Or, depuis quelque temps l'on complote, et peut-être l'on décide, de porter une main sacrilège sur ce beau quartier. La trop longue introduction qui précède n'a eu pour but que de présenter le grand intérêt qu'il y a à empêcher que l'on ne détruise l'une des parties les plus précieuses d'une très belle ville.

❦❦❦

Pour quelques-uns ce fâcheux projet a déjà servi d'occasion de récriminer contre *l'action vandale des restaurateurs*.

A vrai dire, Nieuport ne s'est jamais fort bien trouvée des restaurations entreprises à ses monuments publics. L'intérêt exceptionnel et l'élégance de son vieux phare ne sauvèrent pas jadis ce monument unique d'une restauration ridicule, corrigée depuis, mais dont certaines parties restent toujours très criticables. Les Halles, bel édifice du XIVe siècle, grand dans ses détails, s'il est prétentieux dans son ensemble, ont subi la décourageante avanie d'une restauration ignare, qu'il a fallu interrompre. Seuls, les travaux de l'église qui s'achèvent maintenant, ont été dirigés avec beaucoup de goût, de science et de discrétion. Il faut louer les architectes, M. Vinck, de Furnes, et M. Van Assche, de Gand, des qualités dont ils ont fait preuve.

La restauration de l'extérieur a été conduite avec le plus grand soin. Le souci des traditions locales n'a pas quitté les restaurateurs un instant. Certaines parties sont restituées avec une délicatesse remarquable (1).

La même chose serait à dire de l'intérieur,



Photo E. G. AU PIED DE LA TOUR DES HALLES. PARTIE NON RESTAURÉE.

sauf à signaler l'habituel décrépissage total et l'oubli des droits — passés (2), présents et futurs — de la polychromie sur les murs d'une église, fussent-ils en jolie brique du littoral.

On poussera, paraît-il, la prudence jusqu'à la conservation du maître-autel, grand monument ruiné du XVIIe siècle, qui masque une partie fort belle de l'édifice, tout en étant fort laid lui-même. Autant l'autel du chœur latéral nord, appartenant lui aussi à la Renaissance, est digne d'être conservé, autant le

(1) Nous profitons de l'occasion pour reproduire quelques détails de sculpture sortis des ateliers de M. Sinaeve-Dhont, sculpteur à Gand.

(2) Des restes importants de peintures murales ont été découverts.

maître-autel choque les yeux, offense le bon sens, dépare l'architecture et détonne parmi le beau mobilier ancien que l'église de Nieuport renferme.

C'est donc un souci de conservation historique qui fait préconiser dans ce beau chœur le maintien de cette affreuse machine et tenir obstrués les jours du chevet.

Dans ce cas, pourquoi donc a-t-on enlevé le calvaire qui se dressait près du charmant petit porche et du baptistère : ce calvaire auquel la population portait un culte de souvenir et de piété ? Il n'était pas plus intéressant, dans son genre, que le maître-autel dans le sien ? peut-être. D'autre part, il ne masquait pas autant que lui de belles parties architecturales.

Après tout, si l'on a bien fait de l'enlever, on eût mieux fait encore de le remplacer par un monument plus beau et bien en place dans son cadre restauré. On eût fait passer ainsi le mécontentement très réel des habitants, froissés dans des sentiments éminemment respectables.

Tout cela prouve, une fois de plus, qu'on se préoccupe actuellement assez peu des exigences du culte, des traditions vivantes, des besoins publics. C'est pourtant de ces éléments que jaillit l'art véritable et non pas des préoccupations archéologiques de conserver ou de rétablir.

Celles-ci font que l'on décide, après un grand embarras, selon les tendances du moment, suivant la composition accidentelle des commissions : les solutions ainsi survenues sont fausses ou incomplètes dans bien des cas. Tandis qu'on aurait produit une œuvre d'art vivante, si l'on ne s'était efforcé que de résoudre avec tact un problème, dont les vrais termes sont les conditions matérielles et morales de la destination et la convenance avec le milieu.

Au fond la question est encore la même, aujourd'hui que l'on propose le dégagement des halles et de l'église par la démolition des maisons bordant le sud de la place. Exécuter ce projet serait, à notre humble avis, commettre une grande erreur.

Pourquoi propose-t-on cette démolition ? Les motifs avancés sont-ils admissibles et quelles sont au contraire les raisons esthétiques qui réclament le maintien du *statu*



Photo E G. NIEUPORT. LE CHEVET DU CHŒUR SUD APRÈS LA RESTAURATION, VU DU REMPART



VUE INTÉRIEURE DU CHŒUR AVANT LA RESTAURATION. LES STALLES ET LA TRIBUNE DU JUBÉ. Photo E. G.

plein de périls ! Pendant des siècles on ne s'en était guère aperçu. Le trafic de Nieuport est-il donc considérablement augmenté depuis les temps de sa splendeur ? Hélas ! non ; le marché du mardi a péri, celui du vendredi n'est plus que l'ombre de ce qu'il était, passé quelques années. La ville ne connaît guère d'équipages. Et pourtant, nous assure-t-on sans rire, le danger est constant, car pendant l'été les automobiles, funestes machines qui empestent nos routes, surtout les routes du littoral, arrivent jusqu'à Nieuport : allant un train d'enfer, elles traversent parfois la petite ville, et voilà pourquoi cet *entonnoir* est dangereux, et voilà pourquoi il est urgent de dégarnir tout un côté de la place !

Les annales du tourisme à Nieuport ne nous rapportent pas s'il est arrivé jamais à deux automobiles de se croiser dans le passage en question. L'animation des rues n'est pas, que nous sachions, une caractéristique de la ville. Elle le serait, nous proposerions à M. le bourgmestre de Nieuport d'imiter ses collègues des grandes villes, M. le bourgmestre de Bruxelles par exemple, en prenant un bon arrêté sur la police du roulage réglementant la vitesse des automobiles. Les vieilles rues qui conduisent à la Grand'Place de Bruxelles sont bien étroites et la circulation atteint, dans ces rues, un maximum d'intensité. Il n'est pas question pour cela de les élargir et de briser le cadre splendide des vieilles maisons. Les accidents, d'autre part, y sont moins fréquents que partout ailleurs.

L'idée que M. le bourgmestre de Nieuport

quo ? Voilà des points que nous voudrions brièvement examiner.

La hideuse politique s'est, parait-il, emparée de cette affaire ; il est fort à craindre, dans ce cas, que la cause du bon sens et de l'art soit perdue.

L'administration communale de Nieuport a pris sous son bonnet les travaux projetés. Pour leur donner une apparence de fondement, on fait apparaître un appât matériel devant les bonnes gens de la petite ville qui vivent un peu, chacun le sait, des étrangers pendant la saison d'été.

La démolition est devenue nécessaire, dit-on, pour une raison de sécurité publique. Une amélioration de voirie s'impose à l'angle de la place, vers l'ancien cimetière. Le passage étriqué donnant accès au marché est

pourrait prendre une disposition administrative de ce genre fait assez sourire. Ce qui prouve que l'argument de la sécurité de la rue n'est pas sérieux. C'est un mauvais prétexte.

Plus vraisemblablement la raison du projet est, en partie au moins, d'un tout autre ordre : l'on veut opérer le dégagement de l'église.

Deux raisons pourraient s'invoquer à cet effet.

La première serait empruntée aux règles les plus pures du rite religieux. Il est digne que les églises ne soient pas attenantes à des maisons profanes. Cette perfection n'a pas toujours été réalisée. Dans notre pays, pourtant, on s'est généralement fait scrupule de suivre la règle, aussi longtemps, tout au moins, que subsista l'usage d'établir les cimetières autour des églises. Cette coutume perdue, les fabriques d'église elles-mêmes se hâtèrent de tirer parti du terrain du cimetière, en le vendant ou en le couvrant de bâtisses. Ce faisant, elles profanèrent la règle liturgique, mais elles ne portèrent pas atteinte, dans la même mesure, aux principes esthétiques admis. Car, de ce que, antérieurement, les églises étaient dégagées, il ne faudrait pas conclure qu'elles l'étaient d'une manière absolue. Les cimetières leur formaient un cadre de verdure, les constructions annexes, les demeures des clercs et des gardiens les joignaient souvent et les habitations profanes elles-mêmes, si elles n'étaient pas strictement attenantes, n'en étaient écartées parfois que fort peu, voire de la valeur d'un tour d'échelle.

Certes, les pratiques dégénérées ou abusives des derniers siècles ne doivent pas prévaloir contre les règles du rigide respect dû au Lieu-Saint. Félicitons-nous si, en restaurant les églises au XIX[e] siècle, on enleva les masures qui souvent les encerclaient. Parfois, cependant, nous devons déplorer ces dégagements. Car on ne les a guère faits par souci des convenances religieuses, mais par application d'une règle arbitraire élevée à l'état de principe, de manie. Encore imprégnés de l'esprit classique, nos architectes ont oublié qu'un monument ogival n'est pas un temple antique, ni dans le même milieu que lui et qu'il faut continuer un traitement tout différent à ces deux sortes d'édifices. En dégageant les anciennes églises, ils ont souvent déplacé les points de vue et détruit l'échelle des proportions.

Si telle n'est pas l'idée du projet de Nieuport, telles seront ses conséquences. Il est temps de réagir contre ces erreurs en théorie et surtout en pratique. Isolons les murs de nos églises, par respect pour le temple du



Sculpteur M. Sinaeve-D'hont.

ÉGLISE DE NIEUPORT. SCULPTURES DE CULS-DE-LAMPE POUR LES TOURELLES D'ANGLES.

Seigneur, mais ne faisons pas le désert autour d'un édifice qui, apparaissant comme le centre idéal des agglomérations, perd tout son charme le jour qu'on lui méconnaît ce caractère.

Ce traitement est plus nécessaire à l'église de Nieuport qu'à mainte autre. Aujourd'hui, que, pour la considérer, il faut se tenir à peu de distance de ses pieds, toutes ses vertus apparaissent. De loin sa grande ligne est belle, parce qu'elle domine les maisons d'alentour.

N'apparaîtra-t-elle pas singulièrement pauvre et rapetissée au spectateur qui, de la place (par exemple du point B ; voir notre plan) la considérera dégagée selon le projet? L'affirmative ne fait presque pas de doute.

Il convient donc, dans l'intérêt de l'aspect nord-est de l'église, de conserver les maisons qui couvrent ce côté et qui, au surplus, atténuent heureusement la lourdeur de la tour du XVII[e] siècle.



CHEVET DU CHŒUR NORD VU DU JARDIN D'UNE MAISON DE LA PLACE.

Ajoutons que les puristes, les ritualistes (s'il y en a parmi les restaurateurs d'aujourd'hui) pourront dégager le pied de l'église. Les maisons qu'on veut abattre sont suivies de jardins sur lesquels pourra parfaitement être empris un chemin de ronde.

Les documents nous renseignent assez nettement d'ailleurs sur l'ancien état de la place. Le plan de Sanderus (1) nous montre clairement que des maisons existaient à l'emplacement des maisons actuelles. Elles n'étaient pas attenantes à l'église. Entre elles et cette dernière semble s'étendre un espace plus ou moins vaste. Par contre, un mur courait le long de la rue de l'église, dans l'alignement des autres maisons et faisait du cimetière un enclos séparé de la voie publique. Une série de constructions s'élevait aussi face à la façade ouest de l'église, rejoignant d'une part la rue de l'église et de l'autre le petit pâté de maisons encore debout.

En résumé, l'église était libre de tous côtés, mais moins isolée qu'aujourd'hui.

L'histoire, pas plus que l'art, ne préconise donc un dégagement aussi complet qu'on le propose. Elle nous apprend, au contraire, comment on a concilié autrefois les désidérata religieux et les conditions esthétiques.

(1) Confirmé pas le plan-relief du musée des Invalides à Paris. Selon ce plan, le cimetière est planté de grands arbres, ainsi que les fortifications.

Rien d'étonnant : autant il est périlleux de baser un projet sur les données vagues et incomplètes de l'archéologie, autant il est rare, en partant dans un cas concret des principes de l'esthétique, de trouver, lorsque des documents existent, nos anciens maîtres en défaut avec les conséquences de ces principes.

C'est ce que nous apprend encore dans la suite l'examen du projet que nous critiquons.

(A suivre.) E. G.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A BRUXELLES.

LA PRÉVISION des fêtes nationales de 1905 donne la fièvre à beaucoup de monde. Ici l'on suspend les travaux, là on les active. En général, les travaux d'utilité (voire de nécessité) sont suspendus et les ouvrages d'apparat sont poussés le plus possible. Exemple : l'Arcade du Cinquantenaire.

La restauration de l'église du Sablon n'est pas, à vrai dire, un travail d'ornementation. Les façades vers la rue de la Régence font pitié.... sauf aux *pittoresques*, depuis longtemps.

L'on sait qu'un délai de dix ans était prévu pour ces travaux de restauration et bientôt ce terme sera révolu (1).

Aussi l'administration centrale voudrait-elle voir terminer pour juillet 1905 la restauration du bas-côté et de la haute nef et la construction de la sacristie provisoire (ce qui implique sans doute la démolition de l'ancienne sacristie). Déjà les échafaudages sont dressés aux bas-côtés. Pendant ce temps, la restauration du chœur et des annexes environnantes s'achève. Si tout va bien, il restera, après 1905, cette ruine précieuse qu'est le porche sud et pour la restauration de laquelle on utilisera, espérons-le, les services de sculpteurs compétents. Il faut que cette œuvre pleine de sentiment soit rétablie et meublée (on garnira de statues, n'est-ce pas ? ses multiples niches) avec la délicatesse qu'elle réclame.

(1) Les travaux ont été presque suspendus pendant deux ans par la maladie et le décès de l'architecte van Ysendyck. On se rend compte que l'élaboration par son successeur, M. van Ysendyck fils, des plans de détails est un travail considérable.

D'autre part, la rue des Sablons s'élargit, augmentant ainsi la zone de dégagement de l'église vers le nord. Un problème encore va se poser : celui du dégagement complet de l'église. Espérons que cette solution radicale ne prévaudra pas.

A l'intérieur de l'édifice se poursuit lentement la décoration des bas-côtés, décoration très timide à notre avis. Il nous semble pourtant que les belles peintures du chœur indiquaient assez la voie à suivre. Disons à la décharge de ceux qui ont, à des titres divers, collaboré à ce travail, que celui-ci se présentait dans des conditions fort ingrates. La conservation d'un Chemin de Croix — conservation imposée par les circonstances — affectait gravement la liberté des artistes. A-t-on songé au moyen qui pouvait tout concilier ? Il consistait à transporter le Chemin de Croix (peint sur toile) dans les arcatures de deux des dernières travées. On aurait formé là une chapelle du Chemin de la Croix. Et le reste du soubassement des nefs demeurait à la disposition d'une décoration largement et bien entendue. SPECTATOR.



A ALSEMBERG.

TOUS nos lecteurs, sans doute, ont visité Alsemberg, soit en excursion, soit en pèlerinage. Tous au moins devraient l'avoir fait.

Ils ont donc le devoir de s'intéresser à la belle église de cette commune. Célèbre par son histoire, par sa situation, par sa statue miraculeuse, elle est, au point de vue architectural, un des bijoux de l'art brabançon, sœur des églises d'Anderlecht et de la Chapelle.

Restaurée à l'extérieur à partir de 1865, elle le sera bientôt à l'intérieur — ou plutôt elle le sera de nouveau. C'est au moins ce qu'on ne cesse d'affirmer unanimement, depuis de longues années. Ce ne pourrait donc ne pas être vrai. Je dis qu'elle va l'être *de nouveau*, car déjà à plus d'une reprise, on y a mis la main, chaque fois pour défaire ce qu'on avait fait la veille ! Résultat double : 1° des sommes folles gaspillées ; tel naturel de l'endroit que je connais, jadis plafonneur, a gagné en un hiver, à tirer des moulures qui déjà n'existent plus, de quoi bâtir la maison qu'il habite ; — 2° depuis bon nombre d'années, l'église est à l'intérieur une vraie ruine — en anatomie on dirait un « écorché » — très intéressante pour les archéologues qui peuvent étudier toute sa musculature, en analyser toutes les cicatrices, mais absolument indigne d'un temple de Dieu.

Pendant tout ce temps les habitants et les pèlerins ont protesté, l'architecte a présenté des devis, le curé a dépensé des flots d'encre, des trésors d'éloquence et de persévérance, et les commissions et les départements ont constaté et étudié.

Résultat : 1° La commission des monuments a décidé enfin que tout ce qui avait été, il y a quelques années, plâtré, puis déplâtré, serait *replâtré*. Voilà au moins une solution claire et simple, peut être même trop simple, pour un problème qui ne l'est pas du tout ; étant donné qu'on trouve certaines parties de l'édifice construites en briques, d'autres en appareil irrégulier, d'autres encore en belles pierres taillées ; qu'on trouve des peintures anciennes sur crépi, d'autres directement sur pierre.

Résultat : 2° Un arrêté royal du ministère de la justice ordonnant de procéder au « rejointoyage » — vous lisez bien — de toutes les parties en briques et même, ô dérision ! d'un certain tympan qui n'existe que dans la vigoureuse imagination des bureaucrates du ministère des cultes !

Est-ce le chaos ou non ?

L'ordre en sortira-t-il ? Je n'en sais rien, mais entretemps les services divins continuent à se faire à Alsemberg dans une ruine, comme en temps d'iconoclastes ; le public continue à protester et le curé à se lamenter (1).

Ils ont pourtant bien tort. Pourquoi ne pas laisser tranquillement les principes s'affirmer et se débattre, jusqu'à ce que la lumière s'ensuive pleine et éblouissante ? Cela ne viendra peut-être pas de sitôt, mais l'archéologie n'a-t-elle pas tout le temps ? N'a-t-elle pas les siècles devant comme derrière elle ? Pourquoi donc se montrer impatients ? Oh ! mais le curé et les paroissiens se figurent peut être que ce n'est pas seulement l'archéologie, qui ait des droits sur leur église, mais que le culte y a peut-être aussi son mot à dire ! Ils poussent peut-être l'aberration mentale jusqu'à croire que leurs ancêtres n'ont pas construit uniquement ce bel édifice pour servir de sujet d'étude et de débats aux « connaisseurs » et aux commissions du XXe siècle. Peut-on être naïf à ce point !

ERIAMEL.



A GAND

IL semble, nous écrit-on, que l'on veuille restaurer..... la restauration de la tour de l'église Saint-Jacques. Depuis longtemps, les hommes de goût avaient taxé de certaine lourdeur l'étage supérieur de cette tour, dans lequel on avait établi de petites fenêtres en ogive. Aujourd'hui, de nouvelles fouilles ayant été

(1) Au dernier moment nous apprenons que, quoique rien ne soit changé dans la situation théorique on commence pratiquement à dresser des échafaudages dans l'église. Vérification faite, la chose est exacte. Qu'en sortira-t-il ? Du plâtras ? Du rejointoyage ? On le saura bientôt. Nous tiendrons nos lecteurs au courant.

entreprises, on croit voir que les anciennes fenêtres de cet étage étaient larges et trilobées; il sera peut être facile de les rétablir. Cette perspective réjouit les artistes. Avec l'appui des arguments toujours péremptoires de l'archéologie, ils peuvent espérer voir rendre à la belle tour de Saint-Jacques des proportions et une élégance que l'art réclamait et que la science *seule* avait méconnues.

A. C.



SOUS LE TITRE « Un coup d'épée dans l'eau », nous avons signalé dans le *Bulletin* (1) la manière dont certain correspondant de journal rendait compte des travaux en cours à la Maison des Bateliers de cette ville.

Or, voici que le même correspondant est parvenu, après trois mois, à s'apercevoir que l'on travaillait à la restauration de ce joyau architectural : « On a pu voir, dit-il, avec une » agréable surprise, qu'il se passe enfin quelque » chose derrière la palissade obscure.... La » réfection de la façade a été commencée et le » soubassement est déjà terminé ! » *(Chronique des travaux publics* du 25 juin 1904).

Décidément, ce correspondant est myope. Rien d'étonnant, donc, si après avoir mis tant de temps à voir qu'il se passe quelque chose, il lui est encore impossible de distinguer quoi : ce qui, d'après lui, est terminé n'est même pas commencé et ce qui, d'après lui, est commencé est en bonne voie d'achèvement ! V. D. K.



A LIÉGE.

L'ADMINISTRATION des chemins de fer a décidé de remplacer la gare actuelle de Liége-Palais par une gare monumentale.

La construction des bâtiments entraînera, dit-on, une dépense de 278,000 francs.

M. l'architecte Edm. Jamar, chargé de dresser les plans vient de terminer son travail. Celui-ci a été complètement approuvé. L'architecture du monumeut dérive du style traditionnel liégeois. Le *Bulletin* aura l'avantage de publier prochainement ce plan dont on dit grand bien. E. L.

(1) 3e année (mars 1904), page 287.

A LESSINES.

RÉCEMMENT l'on a découvert dans l'église deux magnifiques pierres tumulaires qui se trouvaient cachées sous le plâtre. Ces pierres mesurent : l'une 120 centimètres sur 100 centimètres, l'autre, 70 centimètres sur 60 centimètres. Elles portent la figure des défunts présentés à la Vierge par leurs patrons. La première mentionne la date de 1407, la seconde de 1464.



A GRAND-RENG.

LE CONSEIL COMMUNAL de Grand-Reng a voté la construction d'une nouvelle église sous condition que l'orientation sera changée, afin d'agrandir la place communale.

Il a chargé M. Langerock, de Louvain, de dresser les plans et devis. La commune intervient pour la somme que coûterait la restauration de l'ancienne église, qui est antérieure à 1620.



A SAINT-MARD (Luxembourg).

C'EST AU ZÈLE, au dévouement et au bon goût de M. l'abbé Jadot, aujourd'hui révérend doyen d'Étalle, ainsi qu'à la munificence de pieux paroissiens et aux subsides du gouvernement catholique, que les habitants de Saint-Mard sont redevables des nouveaux et magnifiques confessionnaux placés dans l'église.

Ils sont l'œuvre de M. Remi Rooms, le sculpteur gantois bien connu. Toutes les sculptures, admirablement fouillées dans la masse, traitées conformément au style du XIIe siècle

qui caractérise le beau monument édifié par feu l'architecte de Curte, ne sont que l'embellissement calme, pondéré, logique, d'un travail de construction jugé lui-même parfait : point d'ornements parasites, point de misérables trompe-l'œil pour éblouir les badauds.

M. Remi Rooms est non seulement imagier de talent, mais, ce qui vaut beaucoup mieux, menuisier accompli et consciencieux.

Constatons avec plaisir le mouvement qui entraîne depuis quelque temps le clergé et les fidèles du Luxembourg à garnir leurs nouvelles églises de mobiliers dignes du culte catholique et dignes de leur générosité.

Dans nos environs, Ethe a commencé. Depuis une vingtaine d'années des travaux remarquables, dus aux sculpteurs Goyers, Blanchaert, Vermeylen, sont venus successivement enrichir son église. Florenville a suivi. Saint-Mard ne veut pas rester en arrière, et pour cause. Son église possède, en effet — abstraction faite de voûtes postiches qui déjà menacent ruine, de toitures très délabrées et de vitrages défectueux, défoncés par le dernier ouragan — le plus beau vaisseau qu'il soit possible de rencontrer dans le Luxembourg, en dehors de la majestueuse nef de l'abbatiale de Saint-Hubert. D'autre part, sa tour, admirablement proportionnée, et la flèche élégante, qui ne déparerait pas une église de la plus belle période gothique, sont incontestablement les mieux réussies de toute la province.

Actuellement Saint-Mard possède aussi les plus beaux confessionnaux ; on ne peut qu'en féliciter ses heureux paroissiens.

9 juillet 1904. A. L.

QUESTIONS PROFESSIONNELLES.



L'EXPOSITION DU PETIT OUTILLAGE, ouverte à Gand du 2 au 31 juillet, enregistre un grand succès pour une idée dont l'application doit avoir des résultats immenses en faveur des métiers.

L'enquête de la petite bourgeoisie a montré deux grands besoins, causes des maux dont souffrent les métiers. D'abord, l'infériorité de la capacité professionnelle. En second lieu, le mauvais état de l'outillage. Plus on descend dans la hiérarchie industrielle, qui va du grand usinier au petit artisan, plus on constate la décroissance de l'outillage. Souvent la cause de la défectuosité ou de l'insuffisance de l'outillage réside, pour l'artisan, dans la dépense plus ou moins considérable qui l'arrête en l'absence de crédit.

De là vient, en ce qui concerne les machines-outils, l'infériorité du métier vis-à-vis de la grande industrie.

En outre, il importe de doter les petits ateliers de petits moteurs proportionnés à leur importance. Cette amélioration rétablirait plus d'égalité entre le grand et le petit producteur et aurait de grandes conséquences, en faisant rentrer nombre d'industries dans le domaine de l'industrie familiale ou du petit atelier.

Les engins exposés à Gand apprennent à nombre de métiers de quelle manière il leur est possible de s'outiller, selon les exigences du progrès. En outre, des expériences se poursuivent certains jours, pour divers métiers, qui ont pour but de rendre plus tangibles les conclusions pratiques que l'on doit tirer d'une visite à l'exposition. Ces expériences sont précédées d'une intéressante conférence faite par M. l'ingénieur De Walque, délégué à cet effet par le Gouvernement. Le conférencier expose parfaitement la nécessité pour les métiers de bien s'outiller. Il énonce les remèdes qu'à l'instar de l'Allemagne, nos artisans doivent adopter ; l'association est à la base de ces remèdes : l'organisation en syndicat d'achat d'outillage achetant les machines et les revendant à crédit à ses membres, ou la constitution d'un organisme professionnel possédant un outillage commun, en atelier central, percevant de ses

affiliés une taxe proportionnelle au temps d'utilisation des machines et répartissant entre eux les bénéfices annuels au prorata de ce même temps.

Les quelques applications faites en Belgique de ce second système, notamment par les patrons pâtissiers, ont donné satisfaction.

Le Gouvernement, d'autre part, a pris des mesures de nature à développer et à encourager la fondation de syndicats d'achat d'outillage reconnus. Ces syndicats, en effet, obtiendront des subsides gouvernementaux, moyennant avis favorable du service technique établi au Ministère du Travail, sur l'opportunité de l'outillage et la convenance de la machine pour l'achat de laquelle ce crédit est demandé.

Il serait bon aussi que les associations professionnelles étudient les questions d'outillage. Il importe, en effet, que l'outillage soit de bonne qualité si l'on veut éviter des déceptions.

Une société s'est fondée pour l'amélioration du petit outillage. Elle fait procéder, dans les localités du pays où cela est utile, à des expériences de machines, et organise des conférences.

Tous ces moyens réunis engendreront sans doute un heureux mouvement parmi les artisans. Ceux-ci, grâce aux institutions de crédit, pourront, dans un avenir prochain, être dotés d'un outillage en rapport avec le progrès général de l'industrie.

En conséquence, les métiers seront, en bien des points, à même de soutenir la lutte contre la grande industrie sur le terrain des prix. Si, à ce progrès, ils joignent un progrès correspondant, en ce qui concerne la qualité, le goût, la distinction de leurs produits, beaucoup d'entre eux l'emporteront certainement sur la grande industrie concurrente, et ce sera tout profit pour la petite bourgeoisie, c'est-à-dire pour la classe la plus intéressante et la plus nécessaire de la société.

Ce dernier point peut être atteint par un groupe de mesures propres à augmenter la capacité professionnelle. Le branle est donné en ce sens, et il l'est encore une fois par les métiers eux-mêmes. Les expositions d'arts et métiers que nous avons vu s'ouvrir précédemment et qui sont ouvertes en ce moment, telles celle de Malines, celle de Gand et celle que l'on annonce à Bruxelles pour octobre prochain, en sont la preuve.

Les idées défendues avec énergie et avec méthode, depuis le congrès de la petite bourgeoisie d'Anvers, ont donc produit déjà quelques résultats en créant un vaste mouvement. Des mesures pratiques, des encouragements officiels qui viendront l'appuyer, seront bien accueillis et seront féconds.

E. Limé.

❦❦❦

Le syndicat des industries du livre, de la Flandre orientale, a organisé à Gand une exposition ouverte du 2 au 31 juillet. Cette exposition est des plus intéressante, et il faut louer à un égal degré l'initiative qui l'a fait naître et l'organisation qui lui a été donnée. Installée dans une vaste salle attenante à la Bibliothèque, cette exposition se compose d'une partie rétrospective et d'une partie contemporaine.

La première est des plus intéressante et des mieux établie. Elle donne un aperçu sommaire, mais complet de l'histoire du livre. Quelques exemplaires, fort bien choisis, de manuscrits enluminés, avant l'invention de l'imprimerie, nous montrent les étapes de l'écriture et de l'illustration, les genres et les transformations des caractères. Ensuite, nous voyons le manuscrit en concurrence avec l'imprimerie ; puis, une belle collection d'incunables et enfin d'anciens et nombreux exemples de typographie mobile.

Il est permis de constater là comment notre ancienne industrie flamande de l'imprimerie occupait une place distinguée parmi ses concurrentes des autres pays. Les incunables de Thierry Martens d'Alost sont frappants par leur supériorité sur tous autres au point de vue de la clarté et de l'esthétique des types et de la composition.

Les travaux modernes exposés nous mon-

trent des belles tentatives de sérieux progrès accomplis ; ils nous apprennent surtout qu'il reste énormément à faire.

Des expositions comme celles-ci prennent place entre les meilleurs moyens de susciter parmi nos imprimeurs le désir de s'instruire et l'émulation de bien faire.

Espérons qu'on lui donnera son complément et que, dans un temps prochain, le syndicat achèvera la tâche dont l'ensemble aurait pu paraître téméraire à entreprendre pour un début.

Il serait intéressant, en effet, et combien utile, de voir continuer l'exposé de l'art de l'imprimerie : on verrait après les incunables se succéder le développement de la typographie, dans les différents pays : on assisterait aux progrès, aux décadences et, enfin, pour témoigner de la renaissance actuelle, viendraient s'aligner, en comparaison, les œuvres de l'imprimerie anglaise, américaine, allemande, etc. L'on verrait ce qu'il nous reste à parcourir de distance pour arriver à reprendre la place que nos imprimeurs d'autrefois ont occupée.

La même chose est à dire pour la partie de cette exposition concernant la reliure.

N'oublions pas de signaler un élégant et un excellent catalogue distribué, moyennant un prix très réduit, aux visiteurs et renfermant une excellente notice sur la paléographie et l'impression ancienne par M. A. Siffer.

Toutes nos félicitations au Syndicat du livre de la Flandre orientale. La voie dans laquelle il semble résolument entré conduira ses membres, espérons-le, au succès.

G. Dy.



ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

UNE VISITE faite à l'École professionnelle Notre-Dame du Travail, rue Brialmont, 11, nous a montré l'éducation bien entendue et le but poursuivi par les dirigeants de cette école. L'exposition nous a montré les progrès réalisés dans les métiers par les élèves. Différentes pièces prouvent le soin et la patience auxquels, quoique jeunes, ils sont déjà parvenus. L'enseignement mécanique s'y développe principalement. Environ 65 établis fonctionnent chaque soir, mus par un moteur. Chaque élève reçoit les outils qui lui sont nécessaires à son travail. Pour les outils spéciaux et rarement usagés, un bureau permanent les leur procure moyennant une signature de contrôle. Dans les tiroirs de chaque établi se trouve une liste mentionnant les outils dont ils sont les dépositaires et dont ils sont responsables. Il existe également une forge à l'usage des élèves.

Indépendamment du cours manuel, des cours de technologie sur la mécanique, l'électricité, etc., s'y donnent. De plus, bientôt va s'ouvrir une école pour chauffeurs, projet que caresse et étudie également la chambre syndicale d'automobiles. Comme on le voit, l'Ecole Notre-Dame et son zélé directeur, M. l'ingénieur J. Carlier, ont droit à toutes les félicitations pour les cours dont l'utilité et la nécessité se font de plus en plus sentir, et en même temps pour leur initiative. Ce sera, en effet, la première école de chauffeurs de Belgique. Constatons avec plaisir que le progrès vient encore une fois de là où certains ont l'habitude de voir l'esprit rétrograde.

*
* *

A TITRE RÉCRÉATIF, citons la conversation entendue à ladite exposition entre M. X. et Sancho (cuisinier de son état) :

M. X. — Avez-vous lu dans la revue *N.*, habituellement sérieuse, la bonne plaisanterie sur la nouvelle école de chauffeurs ?

SANCHO. — Non. Qu'en dit-elle ?

M. X. — Une école de chauffeurs va s'ouvrir. Il est regrettable toutefois que l'enseignement y soit confessionnel.

SANCHO. — Enseignement mécanique confessionnel ? Je ne comprends pas.....

M. X. — L'enseignement idéal devrait donner des chauffeurs ni jaunes ni rouges.

SANCHO. — Ah ! j'y suis. Ce brave anticonfessionnel confond les chauffeurs avec les autos de la course Gordon-Bennett, peints rouge, jaune ou bleu, suivant leur nationalité.

M. X. — De plus, l'enseignement sera ici

trop développé et l'on y fera des demi-ingénieurs, à prétentions exagérées, au lieu des chauffeurs et rien que cela.

SANCHO. — C'est très idéaliste... Pourtant, jamais un de mes maîtres ne s'est plaint de ce que je connaissais trop bien la cuisine et que je cherche à la connaître davantage, et jamais mes sauces n'ont révélé si j'avais ou non suivi un enseignement confessionnel. ALB. BERH.



L'ÉCOLE DE MENUISERIE, à Bruxelles, (fondation Godefroid), ouvrira ses cours le 1er octobre prochain.

VARIA.

QUELQUES NOTIONS D'ICONOGRAPHIE et d'hagiographie ne sont jamais de trop. Au musée des Arts décoratifs on a l'air de ne pas s'en apercevoir. Une preuve entre mille. Le musée a acquis, il y a quelque temps, des croquis — les uns bien, les autres mal faits — d'anciennes peintures murales. On y voit des fresques du XIIe ou du XIIIe siècle, d'influence byzantine, relevées aux ruines de l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand. L'une de ces peintures représente très clairement un saint martyr et porte l'exergue mutilé S. BRIC.... Qu'est-ce qui autorise à dire que c'est une figure de sainte Brigitte (1) ?!!!

Chose aussi grave à un autre point de vue : plusieurs peintures sont mentionnées : église de la Chapelle à Bruxelles, alors qu'elles se trouvent à l'église du Sablon.

Ne revoit-on pas ces documents avant de les exposer ? Ou bien se figure-t-on que c'est pour leurs qualités de croquis seules qu'ils doivent être exhibés ?

Au surplus, on ne peut que féliciter le musée pour des acquisitions de ce genre. Il n'est évidemment pas possible de faire relever à grandeur d'exécution toutes les peintures murales de notre pays. On devrait se borner à reproduire de la sorte les plus remarquables. Les autres, dessinées à une échelle réduite, composeraient un album qui serait le répertoire aussi complet que possible de notre ancienne peinture monumentale. Naturellement, la fidélité du dessin et du coloris est une condition capitale de ces reproductions. En outre, à chaque peinture ou série de peintures devrait être jointe une esquisse architecturale notant les dispositions d'ensemble, relativement à la peinture reproduite, indiquant, par conséquent, l'emplacement précis de celle-ci, les fragments décoratifs éventuellement retrouvés autour d'elle et qui peuvent servir de point de repère pour l'étude de la polychromie totale. Evidemment, il n'est pas indifférent qu'une peinture se trouve sur une surface plane, concave ou convexe, sur un mur, une voûte ou un pilier, ni dans tel ou tel entourage, ni relativement à telle ou telle disposition générale de plan ou de coloris.

Nos décorateurs ont bien besoin de pouvoir étudier sérieusement toutes ces questions.

SPECTATOR.

(1) Cette fresque représente saint Brixius (ou Brictius), martyr. La figure est nettement masculine. Au contraire, l'image voisine représente une sainte martyre, difficile à identifier. Peut-être est-ce sainte Caphraïlde, mère de saint Brixius.



LES PRINCIPES RATIONNELS EN ARCHITECTURE pénètrent de plus en plus dans le public, en dépit de toutes les oppositions.

On lisait, ces jours derniers, dans le *Petit Bleu*, des remarques très judicieuses à propos du projet de la nouvelle gare de Laeken. Elles sont tellement en concordance avec les prin-

cipes d'art préconisés par le *Bulletin*, que nous les soulignons volontiers, en dénonçant une fois de plus ce travers, dans certain milieu, de ne trouver *bon* et *beau* que l'exotique.

C'est à se demander comment nos artistes belges, si chatouilleux sur d'autres points, s'effacent béatement sur une question aussi désastreuse pour leurs intérêts matériels et aussi néfaste pour leur renom artistique.

Voici les remarques du correspondant du *Petit Bleu* :

« La nouvelle gare de Laeken qui, ainsi que nous l'avons dit, sera construite à front de la rue Marie-Christine, sera, paraît-il, un fort joli monument, du moins on le veut ainsi.

» La façade sera mise au concours, mais devra « être dessinée », dit un de nos confrères, « selon les principes gracieux de l'art italien ».

» Nous n'avons pas de préjugés contre l'art italien, mais on se demande en quoi il est indispensable à la façade d'une gare belge.

» Quant au service des marchandises, il sera aménagé le long de la rue Richard Neyberg et de l'autre côté de l'avenue Emile Bockstael.

» Le service des voyageurs se fera par un débarcadère sur la ligne de Gand, mise en communication avec la nouvelle gare.

» Sans vouloir préjuger de plans que nous ne connaissons pas, nous enregistrons les réflexions que fait à ce sujet un lecteur :

« Un style italien « gracieux » pour la gare de Laeken : cela donne à réfléchir ! D'abord, le climat humide, brumeux de notre pays comporte-t-il les lignes si gracieuses, si sveltes, si « fleuries », dont les artistes florentins, les architectes piémontais se sont servis ? Ensuite — le style du monument commandant jusqu'à un certain point les matériaux employés pour son édification — la pierre blanche du Midi convient-elle à nos monuments ?

» La pierre qu'employaient nos vieux « tailleurs » des édifices gothiques était extraite de nos carrières, telles celles de Grimberghe pour Bruxelles, telles celles de la Thyle pour l'abbaye de Villers, etc.

Quoique de date récente relativement, la façade de la gare du Nord, édifiée avec la pierre du pays, « tient » sous notre ciel peu clément. Qu'il pleuve, elle s'humecte ; que le soleil paraisse, son granit s'illumine. Le contraste est frappant avec la Bourse : éclairée par les rayons du soleil, sa couleur blanche semble maladive ; mouillée sous l'averse patriotique, le temple consacré à Plutus prend la couleur d'une tarte à la crème qui se fondrait... »

Nous n'avons pu vérifier l'exactitude de l'information du *Petit Bleu*. Elle renferme peut-être une part d'erreur. Mais les observations émises à son propos n'en restent pas moins pleines de vérité, et il est assez d'édifices publics construits ou à construire, auxquels on pourrait les appliquer. E. LABAT.



JUBILÉ DU RÉV. FRÈRE MARÈS. — De toutes parts des amis du vénéré jubilaire nous demandent quand sera célébrée la fête annoncée. Transmis à MM. les membres du comité, dont nous insérerons avec plaisir la réponse.

BIBLIOGRAPHIE.

L*A GILDE DE SAINT-THOMAS ET DE SAINT-LUC* vient de distribuer le second fascicule du tome XIII de son *Bulletin*. Ce cahier contient une notice de l'éminent archéologue James Weale consacrée à la description des plaques tumulaires en cuivre de Bruges et de Damme. Il est orné d'une grande planche hors texte et de quelques gravures nées du talent de M. Jos. Casier, le distingué trésorier de la Gilde, qui s'est appliqué à reproduire dans la perfection, par la photographie, de beaux frottis des plaques les plus remarquables.

LES *HABITATIONS A BON MARCHÉ ET UN ART NOUVEAU POUR LE PEUPLE*, par JEAN LAHOR. Un joli volume in-12 carré, 104 pages, 39 ill. Paris, Larousse, 2 fr. 50.

Depuis longtemps nous devions quelques lignes d'analyse à cet ouvrage, qui, sous son format modeste, renferme des idées nombreuses, importantes et fort intéressantes pour nous, ne fût-ce que par leur voisinage sur plus d'un point avec le programme du *Bulletin*.

Le titre détermine bien le double sujet qu'en apparence l'auteur a traité. Nous disons en apparence, car, en réalité et malgré la division fort nette, l'objet du travail est unique et peut se traduire, croyons-nous, en cette phrase: «Il faut donner au peuple le beau après l'utile, dans la vie publique et privée ».

En ce qui concerne l'habitation, si le but n'est pas complètement atteint, tout au moins le mouvement est né, se développe et s'accélère et aboutira à la transformation de l'habitation pauvre, et M. Lahor estime que « le xxe siècle ne finira pas sans que cette question ne soit pleinement résolue du logement pour tous, sain, à bon marché, et, dans la mesure du possible, confortable, agréable même ». C'est cette conviction qui aura sans doute engagé l'auteur à ne point s'étendre sur la théorie tant de fois développée des nécessités de la bonne habitation ouvrière.

Par contre, en une cinquantaine de pages, M. Lahor expose les multiples tentatives, les nombreuses institutions en faveur de l'habitation ouvrière dans tous les pays, qu'elles soient dues aux pouvoirs publics, à l'association ou à l'initiative d'une personne. Et, certes, voilà une liste encourageante que celle de tous les efforts éclos dans des milieux très divers et tendant vers le même but. Est-ce à dire que tous soient également vigoureux et viables? Il est permis d'en douter. Ils sont guidés par des principes fort divergents. Les uns partent du point de vue philanthropique, les autres du point de vue économique. Ceux-ci préconisent l'initiative patronale, ceux-là la coopération ou le patronage, ou l'action publique, ou l'action capitaliste. M. Lahor ne se prononce pas en faveur de l'une ou de l'autre théorie, et c'est peut-être très sage, car ce qui échoue en un cas doit réussir dans un autre, selon les conditions du milieu. Mais il nous a semblé que l'auteur avait de vives sympathies, en dehors de la coopération, pour l'exploitation par le capital du logement ouvrier : celui-ci peut être un excellent placement de fonds en même temps qu'une très bonne œuvre. On peut se demander, il est vrai, jusqu'à quel point cette dernière serait garantie sans une réglementation légale.

M. Lahor accorde une belle part à la Belgique dont les institutions en la matière lui paraissent pleines de sagesse. Nous avons rougi cependant pour notre patrie, en voyant s'étaler des plans comparés de maisons ouvrières de tous les pays. A côté de la maison suisse, revêtue des caractères du chalet helvétique, de la maison allemande d'aspect simple, solide et patriarcal, des maisons anglaises, élégantes et pleines d'indépendance, et de quelques maisonnettes de France, la maison ouvrière belge fait piètre effet. C'est la petite façade banale, couvrant une boîte cubique, d'une architecture ignorante des masses et avare de toiture et dont tout l'art se résume à jeter un peu de couleur sur les briques. On n'y retrouve aucune des traditions de notre ancienne habitation nationale, rurale ou urbaine, dont la conformité aux nécessités locales n'avait d'égale que la grâce.

* * *

« Ce n'est pas assez de l'habitation à bon marché qui est faite, dit M. Lahor, nous voulons pour elle le décor intérieur et le mobilier à bon marché ; nous voulons remplacer le mobilier affreux, mal fait, par un mobilier qui, au même prix ou moins coûteux, serait de forme pure, d'une construction sobre, serait logiquement et honnêtement construit » ; c'est, en un mot, la beauté que M. Lahor réclame pour le peuple, l'art qui est, selon la parole de W. Morris, *une nécessité de la vie*, que si peu reconnaissent et dont si peu ont leur part aujourd'hui.

L'auteur se demande ensuite quelle sera la formule de l'art populaire à venir. Et sa réponse est assez curieuse. Le peuple, selon lui, ne veut plus d'un *art populaire,* c'est-à-dire d'un art différent de celui des classes bourgeoises. Aussi ce mot signifie-t-il seulement l'*art à bon marché,* qui ne se distinguera pas plus du nôtre que le costume populaire ne se distingue du nôtre. La formule de l'*art à bon marché* n'est pas loin d'être trouvée. Elle nous est fournie par l'hygiène, par la simplicité ; nous arriverons ainsi à un art accessible au plus grand nombre. Et, entrant dans le détail, M. Lahor cite plus d'un principe que l'art ancien a largement consacré.

Ne faudrait-il pas être logique jusqu'au bout et introduire la raison dans l'art avant la simplicité qui n'est que la suivante de la raison dans certains cas ? Le mobilier ouvrier serait le même que le nôtre, il différerait seulement de matériaux et de richesse ; mais ces éléments ne sont-ils pas, en bonne technique, de nature à influer sur les formes ? Et le mobilier ouvrier ne doit-il pas répondre à tel besoin, réunir telle qualité dont le mobilier bourgeois n'a que faire ? Et si l'ouvrier ne comprend pas aujourd'hui ces choses, n'est-ce pas que son éducation à cet égard est à corriger ?

« Il faut bien, dit M. Lahor, que nous nous occupions de sa maison, puisqu'il est incapable de s'en occuper lui-même. » Voilà le malheur ; l'ouvrier, autant que les classes plus élevées, doit avoir le sens esthétique formé ; ce résultat est possible : le grand moyen pour le réaliser, c'est la formation professionnelle généralement étendue sur des bases rationnelles ; que l'ouvrier sente l'art, qu'il en devienne producteur, il en sera le consommateur conscient.

» Créons l'*art pour le peuple à défaut de l'art par le peuple* », dit M. Lahor. Nous croyons au contraire que les deux sont indissolubles.

L'enseignement professionnel, tel est le grand moyen que M. Lahor oublie. Ceux qu'il préconise sont sans doute de nature à répandre dans le public des idées justes sur l'habitation et l'art populaire : l'exposition, la presse, la reproduction à bon compte d'œuvres d'art, le musée d'art populaire, la bibliothèque ambulante, les conférences et par dessus tout l'art dans les rues et dans les établissements publics : hôpitaux, stations de chemins de fer, casernes, etc. Tout cela est certes susceptible de réveiller et de dresser le sentiment du beau dans les masses. Notre pays n'est pas resté en arrière dans l'emploi de ces différents moyens, bien qu'il lui reste encore fort à faire. Mais il y a mieux que tout cela. Il y a ce qui peut apprendre, non pas seulement au peuple ce qu'il doit désirer et aux classes dirigeantes ce qu'on peut lui donner, mais à la nation tout entière ce qu'elle peut se donner à elle-même de beauté, au moyen d'un idéal sain servi par une raison ferme et des mains habiles. Ce que tout le monde devrait avoir, c'est l'amour du travail manuel et artistique, parce que par lui le beau peut être réalisé. On a admiré les machines qui décèlent un effort, une tension, une combinaison énorme de l'intelligence humaine. Elles ont enlevé à la petite industrie quelque chose de la vénération qu'elle mérite pour la somme de sentiment, d'imagination, d'originalité qu'elle peut coordonner, si elle est bien dirigée, dans ses produits. On se reprend à voir aujourd'hui que l'outillage mécanique moderne n'a pu détruire ce que la main-d'œuvre avait de grand et que peut-être, enfin, celle-ci commandera à celui-là. Les expositions devraient toujours tendre à faire ressortir ces points-là. Elles susciteraient chez toutes les classes une appréciation juste du métier. Le consommateur, en estimant les qualités de l'ouvrage, encouragerait chez l'ouvrier les efforts que soulèverait l'amour du travail. Et une formation professionnelle bien réglée et bien stimulée ferait de ces efforts des éléments certains de succès. Ainsi l'art viendrait se greffer sur le métier. L'art doit être populaire en ce sens, non pas qu'il doit être accessible aux classes inférieures, mais qu'il doit régner sur la nation tout entière. Il faut pour cela qu'il soit réclamé par tous et c'est la masse qui doit évidemment le produire, non pas une élite qui veut bien condescendre à faire un jour de l'art populaire ; il est fort à craindre que de pareilles condescendances ne durent pas. Éduquons

donc le peuple, apprenons l'art à l'ouvrier, à l'artisan, au petit bourgeois. Voilà le moyen de rendre la nation puissante et riche en même temps que meilleure.

M. Lahor n'a pas examiné ce moyen, qui est à notre sens le principal, le seul dont le résultat ne soit pas douteux, et celui dont l'absence rendrait inutile tous les autres.

Il n'en demeure pas moins que si nous ne les formulons pas de même, les principes de M. Lahor et les nôtres sont par beaucoup de points identiques. Nous proclamons aussi qu'il faut l'*art partout, l'art à tous et l'art en tout.* Nous croyons aussi que ce résultat atteint marquerait la solution en grande partie de la terrible question sociale. Mais nous ajouterons enfin que l'idéal de cet art ne pourrait être éclairé que par le flambeau de l'Évangile et cette question, M. Lahor ne la pose pas, parce qu'il ne se demande pas quel sera cet idéal. A la vérité, le cadre de son petit livre ne comportait pas ce point. L'art a été refoulé pendant longtemps de la vie populaire. M. Lahor demande qu'on l'y rétablisse, il montre les avantages moraux et matériels de ce rétablissement. Et ses conclusions, dans de telles limites, ne réclament pas de réserve.

E. G.

LA MEUSE ET SES AFFLUENTS. De Namur à Givet. Un volume in-18, 125 pp., 80 ill. Bruxelles, VROMANT ET C°. 1 fr. 25.

Une brochure décrivant, comme son titre l'indique, le bassin de la Meuse, en amont de Namur. Très complète, sous un volume facilement portatif, elle se destine à être le guide du touriste et de l'artiste voyageant dans ces contrées. Son nombre restreint de pages contient le résumé des principaux renseignements publiés jusqu'à présent sur les monuments et l'histoire, les paysages, le sol et les sites. Il jette, pour ainsi dire, l'appât des études plus approfondies sur les différents sujets, à chacun suivant ses aptitudes, pour le point de vue géologique, artistique ou autre. Les gravures nombreuses et bien choisies illustrent le texte et font de ce volume, d'ailleurs fort bien imprimé, un guide nullement rébarbatif, mais au contraire, plus attrayant que tout ce que nous connaissons dans ce genre.

Une innovation qui n'est guère à dédaigner, c'est, à la fin de la brochure, une série de coupons-primes donnant réduction aux prix d'entrée aux grottes de Rochefort et à d'autres curiosités des bords de la Meuse ou de ses affluents.

En résumé, un bon et beau guide, réunissant l'utilité et l'agrément, autant que possible.

A. D.



DOCUMENTS D'ART MONUMENTAL DU MOYEN AGE, par VINCENT LENERTZ, 50 pl. Bruxelles, VROMANT ET C°. 30 francs.

Le troisième fascicule de cette publication vient de paraître.

Il n'est pas inférieur aux précédents que nous avons analysés (1). La ferronnerie et le mobilier y occupent une place fort importante. Les dessins de couleuvrines, bailles, rampes, potences, pentures, fers forgés de toute sorte, sont des documents de premier ordre.

D'autre part, les praticiens et les amateurs de beau mobilier religieux admireront les relevés du lutrin en bois sculpté de Sainte-Gertrude, à Louvain, des stalles de Saint-Jacques, à Liége, et en particulier trois magnifiques mauclairs de porte des XVe et XVIe siècles.

L'architecture civile des bords du Rhin, l'église de Saint-Jean, à Diest, forment le contingent architectural. Il faut y joindre une planche de sculpture monumentale et accorder une place spéciale, à raison de l'intérêt du sujet et de la perfection du relevé, à la clôture du chœur de l'église Saint-Mathieu, à Trèves. Tous les artistes apprécieront l'exactitude et le sentiment avec lesquels M. Lenertz manie le crayon.

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art,* 3e année, p. 157 et p. 255.



L'ŒUVRE DE RAPHAËL (1).

'EST surtout comme peintre de madones que les admirateurs passionnés de Raphaël le proclament le prince de l'art chrétien. La Vierge et l'enfant Jésus offrent, il est vrai, le plus beau sujet, l'idéal le plus parfait, le plus digne d'inspirer le génie de l'homme, et on peut, d'après les madones des différentes époques de l'art, juger les artistes et les écoles.

Les madones de la renaissance ne ressemblent en rien aux madones des anciennes écoles grecques-latines, à ces vierges-mères placées sur les autels et récompensant par des miracles la piété des fidèles. On connaît la Madone des catacombes et des grandes mosaïques présentant son divin fils à l'adoration des mages et des peuples, la Madone majestueuse servant elle-même de trône à l'éternelle sagesse, la Madone partageant la gloire du Christ ou la tristesse que lui cause la terrible vision des instruments de la Passion, la Madone de Cimabué, honorée par les anges, la Madone de Guido de Sienne ou de Fra Angelico dans la joie et l'extase de l'amour, et cet enfant Jésus, toujours Dieu, répondant aux tendresses de sa mère en bénissant le monde qu'il porte dans sa main.

Les madones de la renaissance ne sont plus des objets de dévotion à placer sur l'autel. Ce sont des œuvres d'art destinées à orner le palais des princes, à devenir l'orgueil d'une famille, à perpétuer les traits d'un bel enfant, ou d'une femme bien-aimée. Les madones de Raphaël sont toutes de ce genre. Elles ne continuent même pas les types et les compositions du Pérugin, dont les personnages qui entourent l'enfant Jésus prient et peuvent donner l'idée de prier. Raphaël ne rêve qu'un motif gracieux, une aimable scène de famille où la mère se complaît dans son fils, qui rivalise avec elle de tendresse et de beauté. Il n'a pas cherché à se créer un type, un idéal de la Vierge ; toutes ses madones sont différentes ; elles varient suivant les modèles et les circonstances.

Si cette appréciation des madones de Raphaël paraissait trop sévère, je pourrais la justifier par le témoignage de quelques raphaélistes dont le goût échappe parfois aux préjugés du sentiment général. M. Rio, qui aime plus Raphaël que ne le lui recommande le comte de Montalembert, excuse le défaut d'inspiration religieuse qu'on peut trouver dans ses madones :

« Il ne faut pas oublier, dit-il, que la
» plupart de ses admirateurs, au lieu de lui
» demander, comme cela se pratiquait au
» XVe siècle, une madone ou une sainte
» devant laquelle ils pussent prier et médi-
» ter avec ferveur, voulaient plutôt de lui,
» sous la dénomination de saintes familles,
» des compositions auxquelles le contraste
» des âges, la naïveté de l'enfance, la va-
» riété des émotions naturelles et surtout la
» beauté des formes où excellait Raphaël
» donneraient le genre de charme par lequel

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 4e année, no 1, juillet 1904, p. 1.

» ses contemporains aimaient à se laisser » captiver. » Il explique ainsi le défaut de certains tableaux qu'il ose à peine appeler des madones :

« L'Enfant Jésus non seulement n'a rien » de divin dans ses traits ou son expres- » sion, mais son sourire, tout gracieux qu'il » est, n'est pas exempt d'une certaine affé- » terie, que l'artiste aurait su éviter s'il avait » travaillé pour une » église ou même » pour un oratoire. » Ses vierges, mal- » gré leurs beautés, » n'ont rien d'idéal » et semblent quel- » quefois accuser une » sorte d'obsession » de quelques fi- » gures antiques ; ou » bien ce n'est plus » l'humble fille de » Bethléem, mais » une jeune mère » plus belle que » naïve, en qui la » noblesse de ses » traits, l'élégance de sa coiffure et l'or » dont ses vêtements sont ornés semblent » signaler une héritière de race royale qui a » conscience du précieux héritage qu'elle » transmet. Le livre qu'elle tient dans la » main droite ne lui a révélé aucun mystère » de douleur, et il n'y a pas une ombre de » mélancolie dans ce regard qu'elle fixe sur » son joyeux enfant. »



RAPHAËL. LA VIERGE A LA CHAISE'

M. Rio admire cependant la *Vierge à la chaise* que le comte de Maistre juge bien plus justement lorsqu'il dit : « La Vierge de » la *Seggiola* me paraît belle comme femme, » mais pas du tout comme mère de Dieu. » Je n'y vois nullement le *divin idéal* ou, » pour mieux dire, l'idéal divin, car ce qui » n'est pas idéal ne saurait être divin. »

La *Vierge au voile*, la *Belle Jardinière* et la grande *Sainte Famille* de François Ier au musée du Louvre surpassent en beauté les vierges du Pérugin, de Van Eyck, du Corrège, de Murillo et elles résument très bien les trois manières de Raphaël.

La première surtout est d'une perfection incomparable. Le motif en est charmant : c'est le sommeil de l'enfant Jésus que la Vierge contemple et montre au petit saint Jean ; rien n'est plus gracieux et plus pur que cette femme assise par terre, et soulevant le voile qui cachait le visage de son fils. Jamais Raphaël n'a dessiné une tête plus belle, un cou plus souple et mieux attaché. Quelle transparence de ton ! quelle finesse de modelé ! Le texte du *Cantique des cantiques* vient à la pensée en voyant la douceur de ses yeux et la suavité de sa bouche. Un seul de ses cheveux est capable de séduire un artiste. Et ces draperies, comme elles sont délicates, comme elles enveloppent bien ce beau corps ! L'enfant est digne de la mère. Quelle paix sur sa figure, quel naturel dans sa pose ! Saint



RAPHAËL. DÉTAIL DE LA VIERGE
DITE LA BELLE JARDINIÈRE.



RAPHAËL. LA SAINTE FAMILLE, DITE DE FRANÇOIS Ier.

Et cet enfant qui dort, est-il l'agneau qui s'offre pour le salut du monde? Son sommeil n'a rien de divin, et sa nudité, qu'il eût été si facile d'atténuer, doit choquer le regard d'une vierge ; ce qu'il y a de plus religieux dans ce tableau, c'est l'adoration naïve et la petite croix de saint Jean.

La *Belle Jardinière* est la madone qui peut représenter la seconde manière de Raphaël ; on dit qu'il ne la termina pas avant de partir pour Rome et qu'il laissa ce soin à

Jean a bien raison d'être dans la joie et le ravissement !

Ce tableau est un diamant de l'eau la plus pure et de la taille la plus parfaite ; on ne peut trop l'admirer. Mais a-t-il jamais fait prier ? Cette mère éblouissante de beauté est-elle bien la mère de Dieu ?

son ami Ridolfo Ghirlandajo. Il y a des tâtonnements, des repentirs et des extrémités mal dessinées. Ce tableau n'en est pas moins un chef d'œuvre. La tête de la Vierge est ravissante : c'est une jeune fille dans la candeur de l'innocence et la fleur de sa beauté. Rien n'est plus gracieux que les cheveux et le

voile léger qui ornent son front, son cou et ses épaules. Mais le talent du peintre brille surtout dans le corps de l'enfant Jésus qui s'appuie sur sa mère en lui souriant; les lignes en sont souples, les contours moelleux et les chairs vivantes. Il y a peut-être progrès comme science, mais il n'y en a pas comme sentiment religieux; il y aurait même, sous ce rapport, décadence. Le nom populaire de ce tableau : la *Belle Jardinière,* semble indiquer une séduction qui entraîna l'artiste dans la voie sensuelle de la renaissance.

La grande Sainte Famille a été faite à Rome en 1518 et offerte à François Ier. Raphaël était alors dans toute la maturité de son talent. Cette œuvre est certainement une de ses plus belles, de ses plus magistrales. La composition surtout est très remarquable. L'enfant Jésus s'élance dans les bras de sa mère. Saint Joseph le contemple, saint Jean et sainte Élisabeth le prient et deux anges l'adorent, en jetant sur lui des fleurs. La mise en scène est parfaite et l'on ne saurait trop admirer la disposition des personnages et la noblesse du dessin. Plusieurs ont vu peut-être, au musée des croquis, l'étude à la sanguine que fit Raphaël pour la Vierge. Il est curieux d'étudier le travail de l'artiste, comme il a cherché la pose, corrigé le mouvement, ennobli les traits et revêtu de belles draperies le nu du bras et de la jambe ; rien n'est mieux entendu, plus large et plus savant. Mais au point de vue religieux n'y a-t-il rien à désirer ? Tous les personnages sont-ils ressemblants ? Cette jeune femme, qui reçoit son enfant dans ses bras, est-ce bien la Vierge-Mère qui adore son fils ? Et cet enfant, si rigoureusement modelé, n'est-il pas en âge d'être habillé ? N'est-il pas déjà beaucoup trop grand pour son berceau ? Saint Joseph ne pose-t-il pas trop en père de famille ? N'est-il pas facile de prendre les anges pour des femmes ? Il y a là un immense talent ; ne serait-il pas plus admirable encore s'il était plus religieux ?

Les deux plus célèbres madones de Raphaël sont la madone de Foligno et la madone de Saint-Sixte. Faut-il, sur la recommandation de l'abbé Darras, s'agenouiller devant elles ? La madone de Foligno est très gracieuse et très belle, mais je m'étonne de la dévotion qu'elle inspire aux person-



RAPHAËL. LA MADONE DE FOLIGNO.

nages placés au bas du tableau. Saint Jean-Baptiste, saint François d'Assise, saint Jérôme sont admirables d'expression, tandis que la Vierge dans la gloire a bien de la peine à contenir les mouvements de son fils, qui semble vouloir descendre sur la terre pour aller jouer avec le petit amour qui tient la tablette de la dédicace. M. Rio lui-même critique cette composition.

« L'artiste, dit-il, y versa à pleine main » les richesses nouvellement acquises de son » coloris, et le progrès se remarque encore » aujourd'hui, tant dans l'effet général que » dans le ton des chairs, malgré les dégâts » inséparables des pérégrinations et des » opérations auxquelles le tableau a été sou- » mis. Le progrès n'est pas aussi marqué » dans le type de la madone, bien qu'elle » soit resplendissante de beauté; mais cette » beauté n'a rien d'idéal, pas plus que celle » de l'enfant Jésus. Ce qu'il y a de plus » divin dans cette composition, c'est l'ange » de la partie centrale, qui lève ses beaux » yeux sur la gloire céleste. »

Je n'ai pas vu à Dresde la madone de Saint-Sixte; je la connais seulement par des copies et des gravures et je la crois un chef-d'œuvre comme dessin et couleur ; faut-il souscrire cependant aux éloges de M. Rio, qui la met au dessus des autres madones de Raphaël ? « La madone de Saint-Sixte, dit il, avait une destination encore plus élevée, car il s'agissait non plus d'une image de dévotion, mais d'une sorte de transfiguration exprimée par ce que l'art du peintre avait de plus immatériel, c'est-à-dire par un idéal de formes et de couleurs qui répondît à la sublimité de la conception. » Il y a bien à rabattre à cet enthousiame par trop raphaéliste, puisque M. Rio nous apprend, quelques pages plus loin, que cette transfiguration qu'il admire n'est pas la transfiguration de la Vierge, « mais celle de la » Fornarina qui servit de modèle pour la » madone de Saint-Sixte. Une preuve encore » plus irrécusable de l'ascendant qu'elle » avait pris sur lui se trouve dans plusieurs » de ses compositions, sans excepter les » compositions religieuses; elle y figure » tantôt comme une héroïne, comme une » sainte et quelquefois même comme une » madone ; seulement dans ce cas, et même » dans d'autres, l'artiste a eu soin de tem- » pérer le feu du regard, qui n'a rien de » virginal, et de supprimer l'expression sen- » suelle de la partie inférieure du visage, ce » qui prouve qu'il savait à quoi s'en tenir sur » la valeur esthétique de ce type, que son » goût naturellement délicat ne pouvait » s'approprier qu'en le décomposant ».

Jamais artiste n'a peint une madone plus dépourvue de sentiment religieux et plus contraire aux lois de l'iconographie chrétienne. Qu'on admire tant qu'on voudra cette radieuse jeune fille qui marche sur les nuages; qu'on vante sa taille élégante, ses grands yeux noirs, son cou si gracieux, ses épaules et ses pieds nus si bien dessinés, mais qu'on ne la prenne pas pour la Vierge-Mère. Le peintre n'a pas transfiguré son modèle. Dieu seul pouvait faire ce miracle. L'enfant ne mérite pas non plus l'adoration : c'est un beau garçon dans lequel le verbe ne s'est pas fait chair. Il paraît plus mutin que doux et humble de cœur. Sa pose même manque de naturel; il tient très singulièrement ses jambes pour son âge et il ne songe pas à bénir le monde.

Raphaël a toujours admirablement dessiné les enfants ; il a en cela égalé, sinon surpassé, les anciens ; et comme ces enfants sont beaux de leur innocence et ne portent pas encore la trace de la chute originelle, on a pu voir en eux quelque chose de surnaturel, de divin.

Le fait est que Raphaël n'a jamais médité, compris et rendu la beauté divine du Sauveur, dans le charme de son enfance comme dans la majesté de sa gloire ; il s'est même toujours de plus en plus éloigné du type traditionnel, ainsi qu'on peut le voir dans le trop célèbre tableau de la *Transfiguration*.

C'est ce tableau que les raphaélistes proclament le chef-d'œuvre du maître et de l'art chrétien. Ils répètent ce que tout le monde dit depuis trois siècles, ils perpétuent ainsi de nos jours un des plus anciens mensonges du suffrage universel.

Je voudrais défendre Raphaël contre ses admirateurs, car je trouve que c'est une véritable injustice de ne pas préférer la plupart de ses tableaux à celui de la *Transfiguration*.

Le comte de Montalembert, au nom de la foi et de la poésie chrétienne, réclamait de M. Rio un jugement logique et sévère sur le Raphaël de la *Fornarina* et de la *Transfiguration* dont il déplore la chute à l'occasion de la *Sainte-Cécile* de Bologne. On prétend, dit-il, que Francia mourut de chagrin en se voyant éclipsé par la *Sainte-Cécile* de Raphaël. S'il était, en effet, mort de chagrin, c'eût été sans doute d'y voir la dégradation précoce du génie. Malheureusement pour la véracité de Vasari, il survécut de deux ans à Raphaël, mais en se gardant bien de l'imiter et ayant même cessé toute intimité et toute correspondance avec lui, depuis l'adoption de sa dernière manière. Que pouvait-il y avoir de commun entre le peintre des ravissantes madones qu'on voit à Bologne, justement en face de la *Sainte-Cécile*, et l'air déjà si effronté de la Madeleine de ce dernier tableau.

Les critiques d'art s'accordent tous à blâmer le défaut d'unité dans la composition de la *Transfiguration*. Pour obtenir des contrastes, le peintre a représenté deux scènes différentes, qui se lient à peine, et un peu malgré les règles de la perspective. Il n'a tenu en cela aucun compte du texte sacré. L'Évangile dit que Notre-Seigneur conduisit au sommet d'une montagne les trois apôtres privilégiés qu'il voulait rendre témoins de sa transfiguration, afin de les préparer au spectacle de son agonie au Jardin des Olives ; et en descendant, il leur ordonné de ne pas parler de cette vision jusqu'à ce que le Fils de l'homme ressuscite d'entre les morts. La transfiguration était donc une scène mystérieuse, et Raphaël y fait assister la foule qui entoure un possédé du démon. L'idée était d'autant plus malheureuse que la *Transfiguration* était commandée pour le retable de la cathédrale de Narbonne. Le prêtre aurait aperçu ce possédé et cette foule qui s'agite, à travers les chandeliers de l'autel, et le crucifix du tabernacle se serait détaché sur l'épaule nue d'une courtisane qui représente Sapho dans le *Parnasse*, et qu'on retrouve au premier plan du *Châtiment d'Héliodore*. Du reste, cette partie du tableau est la plus faible. Les lignes n'en sont pas heureuses. Les plus belles figures sont celles de la courtisane et de l'évangéliste occupé à écrire le texte que Raphaël a si mal suivi.



LA TRANSFIGURATION, D'APRÈS RAPHAËL.

La *Transfiguration* de Raphaël montre combien les artistes ont tort de négliger la tradition pour suivre leurs idées particulières. L'ancienne école avait admirablement représenté cette grande scène de l'Évangile. Notre Seigneur a conduit ses apôtres sur le haut d'une montagne pour prier et pour les entretenir de la mort qui l'attend à Jérusalem. C'est au milieu des splendeurs du Thabor qu'ils doivent apercevoir les douleurs du Calvaire. Ils sont à la fois ravis et terrifiés, ravis de la beauté du Christ et terrifiés de la voix mystérieuse du Père qui glorifie son Fils bien-aimé. Les peintres grecs ont représenté le Christ apparaissant sur une croix lumineuse entre Moïse et Élie au-dessus des apôtres renversés, comme vous pouvez le voir dans la Mosaïque du Louvre qui a été publiée par Didot, dans la *Vie de Notre-Seigneur*. Fra Angelico a représenté le même sujet dans une des cellules de Saint-Marc, en restant fidèle à l'école de Giotto. Sa composition est pleine de grandeur et de majesté. Le Christ, debout sur un rocher, les bras étendus en croix, se manifeste dans la gloire. Les têtes de Moïse et d'Élie apparaissent seulement dans les nuages et laissent à la figure principale toute son importance. Les poses des apôtres expriment bien l'éblouissement de la lumière et le trouble de l'extase.

La *Transfiguration* du Pérugin est moins grandiose. Le Christ se manifeste surtout dans sa douceur et les trois apôtres qui le



LA TRANSFIGURATION, D'APRÈS FRA ANGELICO.



LA TRANSFIGURATION, D'APRÈS LE PERUGIN.

*

regardent expriment bien les paroles qui se lisent au-dessus de la tête de saint Pierre : *Bonum est nos hic esse.*

Raphaël a voulu faire mieux que tous ceux qui l'avaient précédé ; il n'a pas réussi. Non seulement le texte de l'Évangile n'est pas rendu, mais la composition manque de calme et de gravité. Ces trois personnages aériens, avec leurs draperies volantes, ont des mouvements transitoires qu'auraient blâmés les anciens. Le mouvement le plus juste devient faux quand il ne peut nullement continuer. Les Grecs n'auraient pas cherché à représenter un oiseau qui vole ou un corps qui tombe. Ce qui ne les empêchait pas d'exprimer les mouvements les plus violents qui pouvaient persister, comme ils l'ont fait dans les *Gladiateurs combattant.* Le mouvement du Christ ne conviendrait pas même à une ascension. Cet élan, cet effort n'est pas digne de Notre-Seigneur qui doit manifester dans la paix sa puissance et sa divinité. Sa tête n'a rien de surnaturel, c'est la transfiguration d'un beau modèle, dont le type est romain. Il est de beaucoup inférieur au Christ de Léonard de Vinci dans la *Cène.* Quant aux apôtres, ils ne sont ni ravis ni renversés ; leur pose est théâtrale et l'unique préoccupation de Raphaël a été de faire de belles figures, parfaitement dessinées et drapées. Je ne parle pas des deux privilégiés, saint Laurent et saint Julien, qui sont venus sur le Thabor prier pour les Médicis. En résumé, la *Transfiguration* est inférieure à la plupart des compositions de Raphaël. Ce qui l'a recommandée surtout à la postérité, c'est d'avoir été interrompue par la mort.

FR. MILLIANY.



ÉGLISE DE NIEUPORT. Sculpt. M. Sinaeve-D'Hondt.

SCULPTURE D'UN CUL-DE-LAMPE

A NIEUPORT (1).



'ASPECT de l'église n'est que la moindre conséquence de la démolition proposée. C'est la Grand'Place tout entière qui est compromise par elle.

Cette place est à citer parmi les plus beaux forums du pays. Non pas que, à l'instar de certaines places, comme celle de Bruxelles, elle soit entourée de constructions d'un grand mérite architectural ou pourvue d'un cadre saisissant par son unité, telles la Petite et la Grand'Place d'Arras, les habitations qui bordent le marché de Nieuport ne sont pas, tant s'en faut, toutes dépouvues d'intérêt artistique, mais, nous l'avons dit, la plupart sont masquées par le crépissage banal ! Peut-être un jour viendra-t-il qui verra rendre à la lumière leurs belles briques, leurs ancrages, leurs moulures. En attendant, l'une et l'autre de ces maisons offrent, et c'est beaucoup, leurs pignons redentés pour rompre l'uniformité.

Si, en dépit des avances de ses façades, la place de Nieuport est restée belle, c'est grâce à elle-même, au tracé de son plan, à ses proportions, à la disposition de ses ouvertures et de ses contours. Tous ces éléments sont bien établis et collaborent à remplir les conditions exigées d'une bonne place, conditions de service et de goût : espace fermé, dimensions calculées, proportions justes, rapports parfaits avec les édifices qui la bordent et vice-versa.

Tout d'abord aucune rue ne fait brèche dans le cadre de la place. Celle-ci est comme une vaste cour, une salle à ciel ouvert, un lieu parfaitement propre aux rassemblements. Malgré leur largeur, les deux grandes rues conduisant au port font à la place des ouvertures à peine sensibles, sans doute parce qu'elles affectent les extrémités du plus grand côté.

Les trois autres voies n'ont que des services secondaires à rendre. Chose curieuse, parce que rarement pratiquée autrefois, la rue *Potter* venant de l'ancien quartier des casernes coupe à angle droit et sur la place la large rue *du Marché*. Cette rue est indiquée pourtant sur les anciens plans de la ville et il suffit de jeter un coup d'œil sur ces plans et mieux encore de considérer la chose sur place pour se rendre compte que la rue *Potter* ne pratique pas de trouée, alors que le contraire arrive souvent dans nos places modernes où la disposition analogue est appliquée. Il semble, à la vérité, que l'élargissement de l'ouverture dans cet angle était permis, à la satisfaction de l'œil, probablement à cause de la plus grande profondeur que fait subir à ce côté de la place le recul du bâtiment des halles. Au surplus, la largeur de la rue *Potter* a été discrètement établie ; peut-être, si elle eût été augmentée, l'effet satisfaisant d'aujourd'hui fût-il devenu désagréable.

Le chemin, assez large, qui conduit au rempart, vers le point A, montre, par son tracé, quel souci l'on apportait à combiner la clôture de la place avec les nécessités de

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, 4e année 1904, p. 12.



NIEUPORT. COIN DES HALLES, AVANT
LA DÉMOLITION COMPLÈTE DE L'ESCALIER.

la circulation. La rue *de l'Église* ne le prouve pas moins. Un détail curieux et qui peut paraître excessif, mais qui est parfaitement raisonné, c'est la ruelle mettant en communication la place et le cimetière. On a voulu littéralement la dérober au regard. Avant d'atteindre la place, vers laquelle ce couloir glisse entre les murs des halles et des maisons, il forme un coude ; autrefois un escalier, formant porche, masquait son entrée. Cette disposition originale ressort clairement à l'examen comparé du plan et d'une de nos gravures. Nous ignorons la raison qui a autorisé le restaurateur des halles à démolir l'escalier en question et à transformer en une loge l'entrée de l'étage à laquelle cet escalier conduisait.

En résumé, la place de Nieuport est un espace clos dont les ouvertures ont été ménagées de façon à rendre le centre facilement abordable, à ménager des vues agréables et à limiter les perspectives vagues, c'est-à-dire à fournir à l'œil tous les avantages de notre lumière et de notre nature septentrionales sans l'exposer à devoir en constater toujours les défectuosités.

Il est difficile, à peine d'être fort long, de montrer en détail comment tout a été étudié pour établir cet état de choses ; rien ne vaut, pour cette étude, un examen *de visu*. Il est même présomptueux, peut-être, de tenter une démonstration partielle en suivant sur le plan les différentes directions horizontales que l'œil peut prendre de quelques points de vue.

❦❦❦

« Tous ceux qui s'intéressent, dit Sitte, à la construction des villes, devraient étudier les dimensions de quelques petites places et d'une grande place de la cité qu'ils habitent. Cet examen leur prouverait que souvent l'impression de grandeur qu'elles produisent n'est pas en rapport avec leur dimension réelle. *Il faut donc tout d'abord trouver un bon rapport de proportion entre les dimensions d'une place et celles des bâtiments qui l'entourent.* »

Là réside en effet le grand problème. Mais l'éminent architecte viennois dit aussi qu'« il est très difficile de déterminer exactement le rapport qui doit exister entre la grandeur d'une place et celle des édifices qui l'entourent. Il est cependant indiscutable qu'une

trop petite place ne met pas en valeur une construction monumentale, une place trop grande lui fait encore plus de tort, car elle réduit des dimensions apparentes, quelque colossales qu'elles soient en réalité. Que de fois n'a-t-on pas fait cette remarque, à propos de la place et de l'église Saint-Pierre à Rome (1). »



NIEUPORT. LES HALLES. ÉTAT ACTUEL.

Ce principe, dérivé de ce que tout est relatif pour l'homme, qui compare les choses les unes aux autres et chacune d'elles à lui-même, a été admirablement pratiqué par les anciens architectes nieuportais. Il est facile de s'en convaincre.

Regardons d'abord du côté des édifices et citons de nouveau une règle que Sitte a extraite de ses observations multiples :

« Chaque façade remarquable a sa place et, réciproquement, chaque place a sa façade (2). » Or, la place de Nieuport est faite pour les halles, et celles-ci sont l'édifice essentiel de cette place.

Comme en maint endroit, on a placé l'édifice sur le côté de la place et non au milieu. Cette pratique est conforme à une observation constante. La symétrie est une erreur qui ne tient pas compte des besoins réels, ni des facultés de l'œil humain. Rien ne se présente à celui-ci symétriquement, pas même la symétrie. La sagesse veut que l'on s'efforce de tirer le meilleur parti des perspectives prévues, d'après les principaux points de vue.

Que le spectateur se mette aux points B et C (voir notre plan, p. 15) ou en quelqu'autre endroit de la place et il sera convaincu de la perfection dans laquelle a été choisi l'emplacement des halles et conçu leur plan avec la tour à l'extrémité est.

La même chose frappera le passant au point A. De cet endroit, la vue des halles est ravissante et grandiose. La majesté de cet édifice, dont la longueur ne mesure que

(1) SITTE. *De l'art de construire les villes*, p. 48.
(2) SITTE. *Ibid.*, p. 65.



LES HALLES VUES DU POINT A. Phot. E. E.

projetés. On pouvait soutenir le contraire pour le côté est, afin de faire donner à la rue, vers le rempart, le dégagement excellent qu'elle donne, et de laisser aux halles l'emplacement extrême qu'elles possèdent, sans qu'il fût nécessaire de rétrécir cet emplacement.

La solution consacrée a résolu, en les conciliant, les deux desiderata. Elle a, en outre, eu l'avantage de ménager, devant les porches de la halle, une espèce de parvis, qui devait à maints points de vue rendre des services (1).

Mais bornons nous à considérer les conditions esthétiques. Constatons qu'en ce qui les concerne, la place de Nieuport est très heureuse, et si nous nous demandons à quoi est dû ce bel effet, nous devons bien reconnaître, après une minute d'analyse, que sa véritable origine est l'heureux rapport existant entre la halle et le marché, de par l'emplacement et l élévation de la première, relativement aux points de vue qu'offre le second.

Si difficile soit-il de donner une formule *a priori* de ce rapport entre place et édifice, « l'expérience montre que la dimension minimum d'une place doit être égale à la hauteur de l'édifice principal qui s'y élève et que la dimension maximum ne doit pas dépasser sa double hauteur, à moins que

30 mètres, est due à son rapport avec les maisons de la place vues au fond, autant qu'avec le mur qui longe la voie d'accès.

Nous n'insisterons pas sur les raisons d'ordre pratique qui ont dû déterminer les anciens architectes à disposer la place comme nous la voyons.

Nous en avons déjà mentionné quelques-unes, et d'abord la disposition allongée de l'est à l'ouest a sans doute été motivée par le besoin de mettre la place en double relation directe avec le port. La longueur du côté nord de la place a donc été en quelque sorte imposée. Quant au côté ouest, rien n'exigeait pratiquement de le prolonger et l'intérêt esthétique, en général, souhaitait qu'on n'adoptât pas le plan carré, dont les effets sont rarement beaux et qui eût été difficilement mis en rapport avec les édifices

(1) Il pouvait être utile, les jours de grandes assemblées commerciales, qu'il y eût une plus grande profondeur de la place vis-à-vis des halles : nous voyons chaque jour cette utilité à l'issue de nos réunions de Bourses. Il est à noter que, contrairement aux halles plus importantes, celle de Nieuport ne possède ni cour, ni préau.

la forme, la destination et l'architecture du bâtiment ne supportent de plus grandes dimensions encore. L'on peut élever sur des grandes places des bâtiments de hauteur moyenne si, grâce à leur petit nombre d'étages et à leur architecture massive, ils sont plutôt développés en largeur (1) ». Tel est le cas pour beaucoup de grand'places, vastes espaces à l'usage de marchés ou de grandes réunions publiques autour desquels l'architecte fait régner un cadre de constructions dans lequel la ligne horizontale domine, sauf à être ranimée par une saillie heureuse, à quelque point bien approprié.

La place de Nieuport entre dans la catégorie des places établies sur ces données. Grâce aux maisons d'un étage qui la bordent, elle donne l'illusion de couvrir un plus grand espace qu'elle ne couvre en réalité (environ 80 m. × 47 m.). Les halles seules dépassent notablement la hauteur moyenne des maisons. On a craint peut-être que leur brusque surélévation nuise à l'unité du cadre de la place. En tout cas l'on peut observer que le recul qu'elles ont subi est la meilleure transition qu'on ait pu imaginer pour conserver aux halles leur grandeur indépendante et les rallier aux autres constructions.

En elles-mêmes, les halles, par leurs petites dimensions et leur allure très monumentale, se ressentent, au premier abord, d'un sentiment glorieux, prétentieux, vaniteux même et, par conséquent, assez déplaisant. Il faut s'en approcher et se renfermer

(1) Sitte, *ouvr. cit.*, p. 51.



ANGLE S.-E. DE LA PLACE VU DES ENVIRONS DU POINT C.



Les maisons dont la démolition est projetée.
LA PLACE VUE EN DIAGONALE DES ENVIRONS DU POINT B.

dans le sentiment que donnent les façades pour que la deuxième impression corrige la première. Et, incontestablement, les détails sont pleins de grandeur et, vues d'en bas, les six travées dont se compose l'édifice empoignent par la force de leur caractère. Les anciens architectes se sont-ils rendu compte du déplaisir que cause la vue d'ensemble ? C'est le secret du passé. Il semble qu'ils ne se soient pas trompés pourtant sur les mérites de la façade et c'est sans doute, entre autres motifs, pour la mettre en valeur et rendre plus grand l'aspect de cet édifice dont le développement est si petit, qu'ils lui auront créé une sorte d'avant-place qui, limitant leur œuvre de chaque côté, augmente l'échelle de proportion de la façade en créant à celle-ci un rapport spécial avec les édifices les plus proches.

L'heureuse ressource ne s'étendait pas à l'effet d'ensemble. Il a bien fallu là qu'on subisse les défectuosités relatives dues surtout aux proportions de la tour. Mais ceci n'a que voir, relativement à l'ornementation de la place. A l'égard de cette dernière, le recul donné aux halles a produit le meilleur résultat.

Qu'on le retienne, la tour des halles entre entièrement dans le rayon visuel du spectateur placé à l'angle diagonalement

opposé de la place (par exemple au point C), ou encore du spectateur venant de la rue du Marché. Aussitôt l'on saisit l'une des raisons pour laquelle la tour a été placée à l'extrémité est de l'édifice, de même que l'on voit pourquoi l'élévation plus considérable du bâtiment des halles justifiait un recul sur les autres maisons : de cette manière, on établissait un rapport convenable entre cet édifice et la place et l'on réglait ce rapport dans la même proportion qu'entre la place et les habitations.

Vues obliquement, les halles sont en bon rapport avec la place, vues de face, elles le sont encore. Il en serait autrement si les maisons et les halles se trouvaient sur le même alignement. Recule-t-on les premières, elles deviennent trop petites pour la place et les halles les écrasent. Avance t-on ces dernières, elles deviennent trop grandes pour la place et écrasent les maisons.

Évidemment, l'on aperçoit l'importance du maintien des maisons fermant le côté sud. Elles déplacées, le goût subirait un froissement constant. Elles disparues, l'un des éléments essentiels du problème si parfaitement résolu disparaît : Un autre problème se pose avec des données différentes et qui demande donc une solution toute nouvelle.

Voilà ce qu'habituellement les ingénieurs oublient dans les transformations qu'ils font subir à nos vieilles villes. Les dispositions anciennes consacrent presque toujours un état harmonieux, fruit d'un instinct cultivé et d'une science répandue, sinon de calculs très approfondis. L'on se contente aujourd'hui d'y faire un trou ici, d'en boucher un là. On ne voit pas que le renversement d'un point détruit plus ou moins l'harmonie. A moins d'un remaniement complet, guidé par l'esthétique, plus rien ne vaut dans les restes d'un ensemble qui ne valait que par les relations étroites de toutes ses parties.

Or, qu'adviendrait-il si, comme on le propose, les maisons du côté sud étaient renversées ? Ce serait la fin de la Grand'Place. Son cadre effroyablement troué sur plus de la moitié d'un côté, plus rien ne reste du tracé primitif ; tout change ; toute idée de régularité dans le tracé de proportions, dans le plan, s'effondre.

Nous avons vu ce que serait devenue l'église. Demandons-nous un instant ce que deviendraient les halles dégagées, sur un angle et sur un côté aujourd'hui masqués, et découvrant ainsi leur peu de profondeur au spectateur venant de l'ouest ou du nord-ouest : par exemple de la rue de l'Église. La tour, dont l'extrémité se montre aujourd'hui dans cette direction comme un léger campanile, exposera à tous les côtés sa flagrante maigreur, en contraste avec la majesté ambitieuse de ses formes. Du reste, tout l'édifice, encore diminué par un isolement presque complet, apparaîtra avec ce stigmate de vanité dont il est, nous l'avons dit, quelque peu marqué.

***

Le quartier exposé à être ravagé ne comporte pas seulement l'une des plus belles places du pays, mais encore un intéressant *groupe de places* (1). Elle le doit, une fois

(1) Les groupes de places sont si fréquents que les villes où les édifices principaux se groupent autour d'une place unique sont plutôt une exception. Sitte, p. 63.

de plus, au bloc de maisons menacé. Or, c'est ce groupe que l'on détruirait pour le fondre en un espace vague, informe et irraisonné. Il n'y aura plus ni place de l'Église ni place du Marché ; il n'y aura plus de place. Les anciens constructeurs n'ont pas entendu mettre sur la même ligne l'église et les halles, la religion et le commerce. Tout en plaçant l'un et l'autre au centre de la vie publique, ils ont entendu laisser à chacun le cadre qui lui est le plus propre, cadre de



ÉGLISE DE NIEUPORT. Sculpt. M. Sinaeve-D'Hondt
SCULPTURE D'UN CUL-DE-LAMPE.

calme et d'animation. Pourquoi faut-il aujourd'hui concevoir autrement la convenance des choses ?

Ici, comme sur les places de Modène, que décrit Sitte, où la saillie de l'aile gauche du château « sert, d'une part, à empêcher le regard de se perdre dans la rue et, d'autre part, à séparer les deux places », ici aussi, grâce au bloc de maisons qu'on veut renverser, « l'effet de l'une est encore rehaussé par l'effet opposé de l'autre. L'une est grande, l'autre est petite, l'une est longue, l'autre profonde, l'une est dominée par un palais, l'autre par une église. C'est vraiment une jouissance pour un observateur artiste d'analyser une place semblable et de rechercher les causes de son heureux effet (1) ».

Répétons-le, en nous résumant, à Nieuport l'une de ces causes est, sans conteste possible, l'existence en bonne place des maisons séparant les halles de l'église.

❦❦❦

Démolir ces maisons serait porter un coup fatal à un ensemble remarquable et préparer pour l'avenir d'unanimes regrets.

Soyons jaloux plutôt de conserver des exemples comme la place de Nieuport et ses environs : ils sont « une preuve de la sagesse des anciens qui, avec des ressources matérielles minimes, savaient produire de grands effets. On pourrait appeler leur manière de faire la méthode de la plus grande utilisation des édifices monumentaux (2) ».

« Comme dans toute véritable œuvre d'art, on y découvre sans cesse de nouvelles beautés et l'on admire toujours davantage les procédés et les ressources des anciens constructeurs des villes.

» Ils ont eu à résoudre un problème souvent difficile, car ils tenaient compte des besoins du moment. Et c'est grâce à ce fait que nous ne pouvons reconnaître dans leurs œuvres des types purs, vu qu'elles se développèrent peu à peu, toujours inspirées par une saine tradition. » (3)

C'est cette tradition qu'il faut reprendre, c'est cette tradition dont il faut avant tout

(1) SITTE. *Op. cit.*, p. 47.
(2) SITTE. *Op. cit.*, p. 65.
(3) SITTE. *Op. cit.*, p. 47.

conserver les œuvres ; ce sont ces principes qu'il faut appliquer largement, en s'inspirant aussi des circonstances du moment. Ils ont pour base un sentiment précis des besoins du lieu, des exigences du temps ; ils éclairent les uns et les autres de l'idéal qui ne meurt pas. Leurs applications ont beau varier, elles restent au fond toujours les mêmes. La vraie beauté perdure, malgré tous les accidents dont elle se couvre.

Pour la conservation des œuvres anciennes, comme pour la production des œuvres modernes, ces principes s'imposent avec la même force. On s'expose beaucoup à les oublier en mettant à leurs lieu et place les recettes plus ou moins judicieuses, auxquelles vont pendant quelque temps les faveurs des esthètes en commissions et autres ; ce sont, pour une période, des opinions courantes, comme celles sur le dégagement des édifices, la polychromie des églises, etc., mais que le lendemain on critique et on déplore.

Prendre cette *archéologie* pour de l'*art* c'est, que l'on nous permette un terme vulgaire, *prendre des vessies pour des lanternes.*

Et telle sera, c'est fort à craindre, la morale qui se dégagera du... dégagement de l'église de Nieuport, si le Seigneur nous en préserve, ce dégagement doit avoir lieu.

E. G.

UN CANDÉLABRE ORIGINAL.



L'ŒUVRE de ferronnerie que nous reproduisons aujourd'hui est des plus intéressante. Les journaux ont relaté, il y a quelques mois, la belle manifestation dont Monseigneur l'évêque de Gand fut l'objet, de la part des anciens missionnaires de son diocèse. Zélé protecteur de la civilisation chrétienne au Congo, Mgr Stillemans avait droit à la reconnaissance, autant des distributeurs de ses bienfaits que de leurs destinataires. Comme témoignage de leur gratitude, ils lui offrirent une magnifique défense d'ivoire montée en chandelier sur un pied en fer artistement forgé.

Si l'idée était heureuse, la réalisation ne l'est pas moins. Elle est l'œuvre, tant pour le dessin que pour l'exécution, d'un ancien élève des écoles Saint-Luc, M. Blancquaert, de Gendbrugge.

L'ivoire est la principale richesse du Congo ; celui-ci a donc offert au vénérable prélat ce qu'il y avait de mieux.

Comme cette magnifique défense, qui ne mesure pas moins de 1m80 de longueur symbolise admirablement la grande contrée tropicale, avec ses ressources inépuisables, se débattant encore entre les serres du dragon infernal, mais qui, sous le fanal de la foi, se laissera embrider par les pionniers de la civilisation chrétienne ! C'est cette idée qu'a voulu exprimer l'artiste en destinant la pointe d'ivoire au rôle de chandelier. Tous les accessoires sont subordonnés à cette idée maîtresse et la mettent davantage en relief.

Trois immenses dragons, gueule béante,



CANDÉLABRE EN FER FORGÉ. Par M. Isid. Blancquaert.
(MONTANT UNE DÉFENSE D'IVOIRE.)

qui peuvent symboliser les trois vices fondamentaux, supportent l'ensemble de la composition. Leurs longues queues s'enroulant autour de la pointe lui servent de soutien tout en semblant vouloir retenir une proie qui leur échappe. Les vipères et les salamandres qui s'enroulent menaçantes autour des branches et du palmier épanoui qui forme le noyau, continuent l'idée de la lutte entre la lumière de la foi et la puissance des ténèbres.

Quant à l'exécution même, on peut en dire beaucoup de bien. La grande qualité, c'est la vérité. L'œuvre est bien celle de la ferronnerie. Conçue pour le fer, elle se trouve exécutée de la façon qui convient le mieux à ce métal. Les têtes des monstres sont pleines d'expression. On ne saurait mieux les traiter au marteau. L'élégance des lignes et la délicatesse du travail distinguent la bobèche. Nulle part, nous ne constatons ici de ces défaillances qui marquent encore les œuvres de certains de nos ferronniers qui, par défaut d'éducation solide, ne sont pas encore parvenus à purger la technique de leur métier de toutes les tares qu'y a déposées l'influence des arts similaires : la fonte, la dinanderie et même la menuiserie. Pour être négatif, ce critère donne le mieux la mesure du talent de M. Blancquaert.

S'il nous était permis de faire une critique, nous aurions voulu voir la ligne de courbe des dragons moins accentuée et, partant, leurs pattes moins massives et mieux adaptées aux corps. Il ne faut pas, évidemment, copier la nature, mais en la stylisant, il n'en faut pas moins rester fidèle au mécanisme de ses éléments : on peut styliser des pattes d'un monstre, on peut même les supprimer, mais si on les admet, il faut les disposer de façon à ce qu'elles puissent remplir pour l'œil du spectateur le rôle des pattes

dans tout animal, c'est-à-dire s'articuler au corps et être en proportion avec lui ; faute de cela, on ne fait plus de l'interprétation, mais de la haute fantasmagorie. On peut d'ailleurs pousser la stylisation plus ou moins loin, mais dans un même objet, sous peine de porter atteinte à l'harmonie, il convient de styliser toutes les parties au même degré. Et contre cette règle, les feuilles du palmier qui occupe le centre du chandelier ne sont pas, me semble-t-il, sans pécher quelque peu. Imitant presque fidèlement la nature, ils n'ont pas le même coefficient de stylisation que le reste de l'œuvre.

Ces légers défauts ne sauraient déparer le beau travail de M. Blancquaert. C'est une œuvre, non seulement d'un marteau de maître, mais d'un esprit profond et d'un sentiment élevé. Il est bien difficile de faire du symbolisme aujourd'hui ! Ce qui le prouve, ce sont les aberrations invraisemblables que certains adeptes d'une école contemporaine ont commises sous son nom. Au XIIIe siècle, le symbolisme était arbitraire, mais il était compris, parce qu'il était uniforme et universel. La personnalité n'existait guère dans les arts industriels et décoratifs : tel fait, telle idée étaient invariablement exprimés de façon identique. Il y a longtemps que les idées ont évolué dans ce domaine et il serait impossible et déraisonnable de vouloir nous ramener aveuglément à l'iconographie romane et gothique. La personnalité s'affirme aujourd'hui dans toutes les manifestations de l'art. Chacun exprime ses idées à sa manière, mais toujours il les exprime pour les autres, même s'il s'en défend. Il doit donc être intelligible. Ce n'est souvent pas facile, surtout dans les arts dont les moyens sont limités, tels la ferronnerie. M. Blancquaert y a réussi, et il a droit de ce chef à de chaleureuses félicitations.

R. Lemaire.

LE BATIMENT DES RECETTES DE LA STATION DE LIÉGE-PALAIS.



'APRÈS l'ancien adage « noblesse oblige » M. Edm. Jamar devait à ses succès antérieurs de doter la ville de Liége d'un nouveau monument, qui égalerait, au point de vue artistique, le superbe hôtel des postes de cette ville, que tous nos lecteurs ont certainement admiré et qui a fourni matière aux plus vifs éloges de la généralité des critiques d'art. Il a encore cherché des inspirations dans le vieux style liégeois du XVIe siècle et tout en appliquant les dernières théories de la construction, à l'édifice essentiellement moderne qu'est un bâtiment des recettes pour le service du chemin de fer, il est parvenu à rester dans les bonnes traditions et à faire œuvre originale et artistique.

Cette appréciation trouvera certainement de l'écho auprès de ceux qui jetteront un regard attentif sur le dessin de la façade

principale, que nous reproduisons ci-contre.

Le grand mérite de la façade résulte à nos yeux, non seulement de ses heureuses proportions, obtenues malgré l'absence d'un étage inutile, mais surtout parce qu'elle reflète la disposition des locaux qui s'abritent derrière elle. L'ensemble des fenêtres de la salle d'attente de 3e classe est particulièrement heureux; les lucarnes en pierre seront, croyons-nous, d'un bel effet, d'autant plus qu'elles se découperont sur un toit dont l'inclinaison cadre avec le climat pluvieux de notre pays. Air et lumière seront jetés à profusion dans les divers locaux qui répondent, au surplus, aux nécessités exigées d'un bâtiment de l'espèce : leur disposition en plan est en quelque sorte commandée et la tâche de l'architecte n'en est que plus ardue et ingrate. Nous n'entrerons pas dans la description détaillée de cet édifice qui est digne de son auteur, nous nous contenterons d'emprunter à la *Chronique des travaux publics* quelques indications de nature à compléter les données de nos gravures :

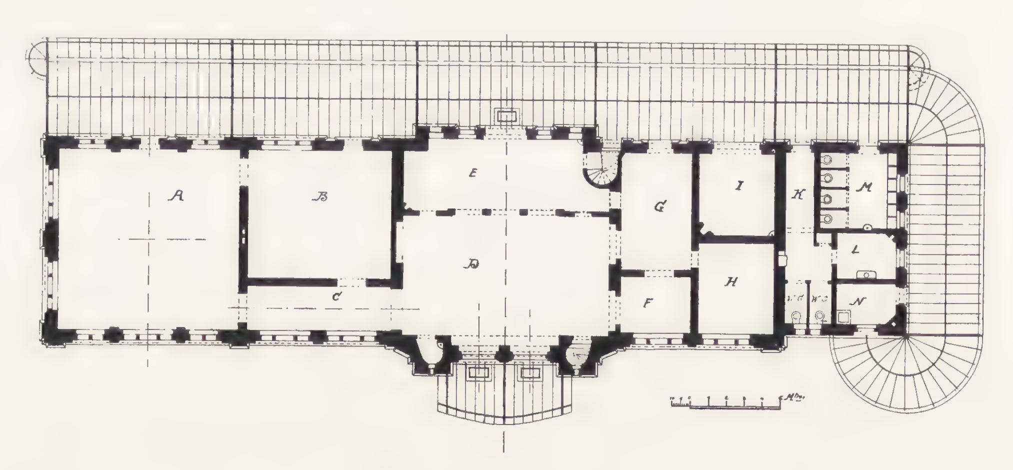
« Tout en pierre de taille, la façade sera constituée par un bâtiment sans étage, se développant sur une longueur de 47 m. 73, à la droite des installations actuelles, dont elle sera séparée par une distance de 4 mètres.

» Elle se profilera donc en face du square Notger et dans l'axe presque de la rue qui longe le Palais des anciens princes-évêques; elle apparaîtra ainsi parfaitement en vue au débouché même de la place Saint-Lambert.

» L'entrée de la gare se fera par deux portes jumelles, que surmonteront deux immenses baies à meneaux flanquées de deux tours carrées, couvertes en pierre et ornées, celle de gauche, des armoiries de Belgique, celle de droite, d'une grande horloge en pierre.

» Au-dessus des deux portes d'entrée s'étagera un auvent circulaire.

» Ces constructions s'érigeront sur une largeur de 11 m. 40 et, vers les voies, elles seront surmontées d'un auvent vitré qui fera retour, vers l'aile droite, jusqu'à la rue de Bruxelles.



STATION DE LIÉGE-PALAIS. PLAN TERRIER

A Salle d'attente de 3e classe. — B, Salle d'attente de 2e classe. — C, Dégagement. — D, Salle des Pas-Perdus. — E, Bureau des recettes. — F, Dépôt. — G, Bagages. — H, Matériel, — I, Chef de gare. — K, Dégagement. — L, Toilette. — M, W. C, Hommes. — N, Recoleur.



STATION DE LIÉGE-PALAIS. ÉLÉVATION.

» L'entrée principale franchie, on pénétrera dans la salle des Pas-Perdus, laquelle n'aura pas moins de 11 m. 50 de longueur sur 6 m. 70 de largeur, et dont le plafond sera formé d'un immense dôme orné.

» Cette salle des Pas-Perdus aura, sous voûtes, une hauteur de 11 m. 50;

» Au fond de la salle des Pas-Perdus, s'ouvriront les divers bureaux de recettes. A droite, on aura, vers la rue, deux salles, une de 3 m. 90 de long sur 3 m. 14 de large, pour le dépôt, et une autre, de 5 m. 04 de long sur 4 m. 25, de large, pour le matériel.

» Vers les voies, on trouvera, contiguës aux précédentes, deux autres salles encore : l'une de 6 m. 50 de long sur 4 mètres de large, constituera le dépôt des bagages; l'autre, de 4 m. 60 de long sur 4 m. 15 de large, servira de cabinet pour le chef de gare.

» A gauche, la salle des Pas-Perdus donnera accès à un dégagement de 2 m. 50 de largeur sur lequel s'ouvriront la salle d'attente de 1re et de 2e classe, longue de 8 mètres et large de 7 m. 14, et la salle d'attente de 3e classe, une spacieuse salle carrée de 10 mètres de côté.

» Le plafond de cette dernière salle sera souligné par de grandes arcades; ceux des autres salles recevront une décoration somptueuse. »

Disons, en terminant, que l'édifice doit être achevé pour l'exposition internationale de l'an prochain. A. V. H.



PAR MONTS ET PAR VAUX.

A BRUGES.

La belle perspective qui s'offrait au passant, depuis le pont du Béguinage, par delà la jolie maison éclusière, a été singulièrement gâtée par la construction, en dehors de la ville, sur les bords du canal de Gand et dans l'axe du *Minnewater*, d'une laide bicoque en briques et en planches.

Nous ne disons pas que toute bâtisse doit être prohibée dans ces parages, sacrés pour les amis du pittoresque ; on peut même se demander si, à l'endroit où s'élève la baraque en question, une construction n'eût pas produit bon effet...... pourvu qu'elle eût été élégante et artistique.

* * *

Un coin qui rivalise bien, par sa célébrité, avec le *Minnewater*, c'est le *Quai du Rosaire*. Lui aussi a failli éprouver une atteinte que les amis de Bruges auraient déplorée. Un établissement industriel se proposait d'établir, au bord de l'eau, des constructions nouvelles, d'une beauté fort aléatoire, lorsque grâce à l'intelligente et généreuse intervention de la Ville, un projet nouveau, dû à M. S. Timmery, a remplacé les plans anciens. Au lieu d'être détruit, le cadre poétique du *Quai du Rosaire* sera maintenu et complété.

Non loin de là se voyait un tas de décombres, restes de la démolition opérée il y a deux ans environ à l'angle de l'*Eeckhout* et du *Dyver*. M. l'architecte Vierin se construit à cet emplacement une maison sur les plans du regretté Ch. De Wulf. Elle sera dans le style brugeois et reprendra l'enseigne de l'immeuble qui occupait le même angle autrefois : *De Zwarte Leeuw*.

Quelques mètres plus avant, au commencement du *Marché-au-Fil*, se trouve un petit pignon, couvrant un rez-de-chaussée, sorte de loge, sans saillie ; son intérêt lui a valu d'être maintes fois reproduit dans les ouvrages relatifs à l'architecture domestique brugeoise. Sous peu, cette œuvre charmante recevra également une restauration dirigée par M. l'architecte De Pauw.

Il serait aisé d'allonger cette série d'informations : il est impossible de faire quelques pas dans les rues de Bruges sans constater que le mouvement qui a remis en honneur l'architecture locale persiste et s'accentue de plus en plus.

G. van Axelwalle.



A SAINT-DENIS (près Paris).

La restauration de l'antique abbatiale se poursuit depuis plusieurs années. Les débris d'un mobilier qui fut extraordinairement riche sont expulsés et dispersés.

M. Remy, conseiller municipal de Saint-Denis, a sauvé de la perte, en l'achetant à l'entrepreneur des travaux, un cercueil de pierre sur le couvercle duquel était gravée l'inscription : *Tombe de Marguerite de Provence, femme de saint Louis*.

C'est cette tombe qui fut violée le samedi 19 octobre 1793, en même temps que celles de Dagobert et de sa femme Nautilde, de Philippe-Auguste, de Philippe, comte de Boulogne, fils de Philippe-Auguste, d'Alphonse de Poitiers, frère de saint Louis, de Louis VIII, père de saint Louis, l'ancien sépulcre de saint Louis, celui de Philippe le Bel.

« On fouilla, relate Chateaubriand, au milieu du chœur, au bas des marches du sanctuaire, sous une tombe de cuivre, pour trouver le corps de Marguerite de Provence, femme de saint Louis, morte en 1295.

» On creusa bien avant en terre sans rien trouver : enfin on découvrit à gauche, dans la place où était sa tombe, une auge de pierre remplie de gravats parmi lesquels étaient une rotule et deux petits os. »

C'est ce cercueil profané que M. Remy a sauvé d'une ruine finale, au moment ou les maçons se disposaient à l'emporter avec d'autres débris.

En l'absence de renseignements et de documents précis, le *Bulletin* réserve son opinion.

G. Dy.



A MALDEGHEM

'T GETROUWE MALDEGHEM (1), ainsi qu'elle aime à se désigner, est l'une des communes les plus importantes de la Flandre, par le territoire, puisqu'elle mesure 6,273 hectares de superficie. Elle est l'héritière d'une antique et fameuse seigneurie et compte plus de 8,000 habitants.

L'on se propose de renverser sa vieille église et son vieux clocher que la Commission des monuments avait jugés dignes, il y a deux ans, de prendre rang parmi les monuments historiques.

Cette tour massive, carrée à la base et cantonnée de contreforts, tandis que le plan de l'étage supérieur est octogonal, constitue un type de clocher régional.

Certains prétendent que sa conservation peut aller parfaitement de pair avec la construction d'une nouvelle église et regrettent vivement l'approbation donnée au nouveau projet par la Commission des monuments qui, disent-ils, se déjuge une fois de plus.

Mieux vaut évidemment conserver, si la conservation est possible. La tour de Maldeghem pourrait être restituée : elle a une valeur artistique incontestable.

A LA HAYE.

L'UN des premiers jours de ce mois, s'est ouverte l'exposition de l'association *Arti et Industriæ*.

L'éminent architecte, Dr Cuypers, a prononcé le discours d'ouverture où il a exposé ses idées sur l'art et sur les concordances de l'art et du métier. Il a comparé les temps antérieurs où l'art ne se reconnaissait que dans les beaux-arts avec les dernières années où l'industrie s'efforce d'atteindre à l'art. Il a appuyé l'heureuse idée de créer à La Haye une association comme *Arti et Industriæ*.

Comme preuve de l'erreur des beaux-arts, l'orateur invoque le témoignage des anciennes gildes.

Jadis, l'art et le métier étaient un. L'art doit servir la vie quotidienne, matérielle.

Le Dr Cuypers est convaincu qu'aucun progrès n'est possible tant que l'on ne tient pas compte, en matière d'art, des lois impérieuses de la nature et que l'on n'admet pas que la forme s'impose de par les propriétés de la matière.

L'orateur a précisé sa pensée, sur ce point, par des exemples.

L'œuvre d'art ne peut consister qu'en l'objet qui satisfait à cette triple qualité : bonté, beauté, vérité.

QUESTIONS PROFESSIONNELLES.

L'ENSEIGNEMENT primaire, tel qu'il est aujourd'hui compris, a été poussé aux derniers perfectionnements. L'enseignement professionnel est encore dans l'œuf. Presque tous aujourd'hui sont d'avis qu'il faut développer celui-ci. Quelques-uns se demandent s'il ne faut pas modifier celui-là.

L'élève qui s'est distingué à l'école primaire, celui qui a retenu de l'enseignement inférieur le maximum de ce qu'il en pouvait rapporter, est trop souvent près de devenir un déclassé : l'enfant, les parents, les maîtres, tous sont

(1) *La fidèle Maldeghem.*

flattés des succès remportés. On dirigera le jeune homme, si l'on peut, vers les études supérieures. Aboutira-t-il ? Nul ne le sait. Combien aboutissent? Fort peu, chacun le sait. Pourtant il est difficilement admis que ce jeune homme puisse se diriger vers un métier. Neuf fois sur dix il ira *sur un bureau* ; c'est, pour la vie, la misère en habit noir.

Au surplus, à l'âge où cet enfant, son jeune cerveau farci de simili-science, devrait choisir un métier, est-il bien apte à ce choix ? A-t-il quelque idée de ce qu'est le métier ? Peut-il émettre des préférences motivées pour telle ou telle profession ? Lui a-t-on quelquefois permis de s'interroger à cet égard ? A-t-on consulté ses goûts? Non, à cet examen capital et élémentaire, jamais on n'y a procédé. Sauf exceptions, rien n'a jamais soulevé en lui les dispositions natives; au contraire, les impulsions naturelles n'ont pas pu se faire jour.

Après les premiers déboires, inévitables de l'apprentissage, s'il a le bonheur d'en faire un, l'enfant aura-t-il le courage de surmonter la fatigue, le dégoût momentanés ? Chacun peut s'égarer à l'appel de sa vocation : si le premier métier choisi rebute l'apprenti définitivement, celui-ci sera-t-il encore d'âge et de taille à reprendre une nouvelle épreuve ?

Autant de questions auxquelles, d'une manière générale, en principe, nul n'oserait, après les expériences journalières, répondre affirmativement.

Ce doute constant aggrave en pratique la situation. Les parents, pour faire de leur fils un garçon de course, un commis, un employé, ont, entre autres raisons qui ne valent rien, le prétexte pénible d'éviter à leur garçon le risque de courir successivement trente-six métiers, pour enfin n'en connaître aucun. Et, n'hésitons pas à le dire, on n'a rien fait pour écarter ces inquiétantes questions. Personne n'a agi à cette fin; ni la loi, ni les pouvoirs, ni les citoyens.

Oh ! la question est très complexe, et avant d'aborder les grands problèmes, il faut réfléchir. Vrai ; mais ce n'est pas une raison pour reculer toujours la solution. C'en est une pour louer sincèrement toute tentative sérieuse.

Avec plaisir nous en signalons une ; elle n'est encore qu'à l'état de projet, mais, les volontés qui s'en occupent sont droites et fermes et, nous l'espérons vivement, elles seront appuyées comme il convient.

L'institution que nous espérons voir bientôt fonctionner est empruntée au système qui propose l'union, la pénétration de l'école professionnelle dans l'école primaire (1). Elle consisterait en une école mixte, de trois années d'études, qui prendrait l'élève à la fin de ses classes primaires, pour le garder jusqu'à l'âge sérieux propre au choix du métier. Dans l'entretemps l'enfant serait mis à même d'apprécier ; un demi-temps d'études serait appliqué aux leçons scientifiques, l'autre demi-temps aux leçons professionnelles (dessin, théorie, etc.)

C'est en plein centre ouvrier, à Molenbeek, que nous espérons voir réaliser ce bel et intéressant essai. L'école projetée prendrait les élèves sortant de l'école Saint-Jean-Baptiste et conduirait éventuellement à l'école Saint-Luc ceux que leurs préférences porteraient vers les métiers d'art.

Tous nos vœux accompagnent cette belle œuvre que l'on devra à l'initiative et à l'activité de M. Adriaens, curé de Saint-Jean-Baptiste, à Molenbeek, et du cher frère Maubert, directeur de l'école Saint-Luc, en la même commune.

E. G.



NOS MUSÉES. Les musées étant créés pour le public, pour son instruction, son éducation, il serait tout naturel que, le but étant connu, tous les moyens tendent à cet effet.

Or, que voyons-nous d'habitude dans nos musées ? Nombre d'objets divers et de différentes époques, classés méthodiquement peut-

(1) Timidement, on avait engagé en diverses circonstances les instituteurs primaires à rendre avec leurs élèves visite aux musées, afin de susciter chez les enfants l'éveil de l'amour du métier, à la vue des plus belles œuvres de ce métier. Mais combien de nos musées sont établis pour offrir pareilles leçons ?

être, mais muets, munis, pour tout renseignement, d'un numéro, parfois illisible.

Il est intéressant de voir comment nos voisins comprennent les musées : à Lille, dans la section des porcelaines, parmi les magnifiques spécimens de Sèvres qui, à eux seuls, occupent un bel emplacement, on remarque, non seulement des produits de première qualité, mais aussi des produits atteints de défauts, conséquences d'un vice de fabrication. Tous ces produits défectueux portent le nom et la description de la défectuosité, la cause, etc., cela en deux lignes écrites lisiblement sur une étiquette numérotée.

Pas de meilleure leçon intuitive. De cette façon on est, avec rapidité, complètement renseigné sur le procédé et les conditions de la fabrication.

Quand donc nos musées industriels, commerciaux et autres pourront-ils être aussi utilement consultés ? A. D.



ON ANNONCE la création prochaine à Bruxelles d'un musée professionnel des métiers de l'industrie du livre.

Ce musée comportera, notamment, une exposition permanente de typographie, lithographie, gravure, reliure.

On ne peut que louer semblable projet auquel le Ministre du travail a promis tout son appui.

ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE. *Exposition des travaux des élèves.* Il suffit d'avoir comparé l'exposition des travaux de ses cours supérieurs avec celle des œuvres d'institutions similaires restées fidèles aux vieilleries trop académiques, pour constater que du côté de Saint-Luc se révèlent de plus en plus la vie et la dignité, le travail régulier, persévérant et personnel, l'originalité vraie qui résulte de ce travail, et l'alliance heureuse du culte du progrès, et de l'emploi de ses nouveautés avec la fidélité aux meilleures traditions artistiques et nationales de nos plus habiles devanciers.

Les progrès notables du cours des arts décoratifs continuent à s'accentuer d'une manière évidente.

Ce qui attire particulièrement le regard, c'est le magnifique projet pour la décoration d'une église avec carton d'exécution d'un groupe représentant la Cène et une figure de Saint-Bonaventure en peinture murale faisant partie de cet excellent projet. Ce travail a valu à l'auteur M. Jean Colpa, la distinction très rare du *Grand Prix*, couronnement bien mérité de durs labeurs. Cet important travail, de même que deux cartons pour stations de chemin de Croix et la peinture de l'une d'elles dénotent un réel talent et font bien augurer de l'avenir de l'artiste.

Les cours de mobiliers, de modelage et de ferronnerie offrent aux visiteurs des projets aussi méritants que nombreux.

Signalons, en ferronnerie, les dessins de la 4e année : torchère, suspension de lanterne, importante couronne de lumière en fer forgé qui ont valu à leurs auteurs, MM. P. Janss et D. Lahaye, un premier prix.

M. Z. Gobiet expose une copie très heureuse de la charmante statue de Notre-Dame de Hal, ainsi qu'une restauration bien réussie d'une noble statue de sainte Catherine.

Troisième année : M. D. Léonard qui obtient un premier prix pour ses belles études d'un mobilier complet de chambre à coucher.

En quatrième, M. L. Doering remporte un 1er prix et M. J. Detilloux un 2e pour la composition d'un mobilier complet de salle à manger.

* * *

Les travaux du cours d'architecture sont de nature à soutenir et à relever encore la réputation de notre école Saint-Luc.

En huitième année, M. Henri Séaux, de Bressoux, a produit un travail d'une supériorité marquée. Son projet de Palais des Beaux-Arts mérite tous nos éloges. Sur un plan, intelligemment combiné, s'élève une luxueuse façade, fruit d'une rare imagination. Un profond senti-

ment artistique, une science sûre de construction, un crayon aussi délicat que rapide, un lavis charmant, toutes ces qualités maîtresses se révèlent à l'œil le moins exercé.

On comprend que sans longue délibération, le jury a attribué à l'auteur le « Grand Prix ».

En sixième année, un projet de « local pour société » a provoqué de bons travaux. Le premier prix est revenu à M. Jules Ghobert dont la création dénote une vive imagination, poussée trop loin peut-être dans la recherche des jeux de façades et du pittoresque ; mais les croquis de cet élève sont tout bonnement charmants. M. J. Barsin a obtenu le deuxième prix.

— Un projet de « villa » avec dépendances, faisait l'objet du concours de la cinquième année. Deux premiers prix : MM. Clément et Thibeau, deux seconds prix : MM. Joslet et Wilkin, ont été donnés ; c'est assez dire la valeur des études de cette année. Le très agréable projet de M. Clément d'Oneux, que plus d'un maître signerait volontiers, nous offre une riante villa, sagement distribuée, pleine de pittoresque et de couleur. Souhaitons que le beau talent de M. Th. Clément contribue, non à enthousiasmer les amateurs du fade néo-style, mais à ressusciter notre art liégeois dans ses principes, voire même ses formes les plus pures.

Le projet de M. Thibeau, un peu moins léger d'aspect, attire les yeux par la manière calme dont il est rendu ; il témoigne d'une connaissance sûre de la construction dans ses moindres détails. MM. Joslet et Wilkin font augurer des succès pour l'avenir.

Aux élèves de quatrième année était imposé un projet de « maison de commerce ». MM. Joassart et Thône ont obtenu le premier prix ; MM. Dehin et Fetu le deuxième prix. A signaler à la louange de M. Joassart les belles planches de détails prouvant le travail, la personnalité, le bon goût de l'élève.

Il serait trop long de mentionner les études nombreuses des cours inférieurs ; ils témoignent d'une étonnante intensité de travail.

Des analyses multiples et variées d'anciennes constructions liégeoises sont faites par les élèves de ces cours avec une parfaite intelligence ; il faut également louer la connaissance déjà sérieuse de la construction et les rendus, dessin et lavis, réellement artistiques.

Nos lecteurs ont pu se convaincre encore du beau résultat auquel peut arriver l'élève, en contemplant les belles pièces de mobilier civil et religieux exécutées par MM. Laurent et Dujardin, anciens élèves.

M. E. Pirotte présente quelques pièces d'orfèvrerie et des plans divers dont il y a beaucoup de bien à dire.



ÉCOLE SAINT-LUC DE GAND. Intéressante l'exposition des travaux de cette année :

Le « Grand Prix » d'architecture se disputait sur un programme auquel on reconnaîtra une parfaite modernité : une école de tissage.

Les élèves ont mis en œuvre tous les procédés les plus nouveaux. Le projet de M. François Todt se distingue surtout à ce dernier point de vue. Toutefois, quelques fautes de goût et quelques lacunes empêchaient de le considérer comme une œuvre maîtresse digne de la plus haute récompense.

Selon l'habitude, le même programme était imposé aux élèves de la 7e année.

Le premier prix est partagé entre MM. A. Janssens et Osc. Bernaert. Si l'un a réussi à donner à ses élévations la note juste de l'architecture scolaire, nous devons reconnaître chez le second une excellente orientation des ateliers.

Le sujet du concours de la 6e année d'architecture consistait en un problème d'esthétique gantoise.

On sait que le pont tournant de Saint-Michel doit être remplacé par un pont fixe surélevé et que la rue de l'Étoile étant élargie, la voie publique sera reportée contre l'église dont la cure devra être sacrifiée. Entre l'église et l'ancien couvent des Dominicains, il y a belle place pour y reconstituer presbystère et sacristie. Des constructions nouvelles, édifiées dans un style harmonique au voisinage, reliant l'église au monastère restauré, constitueraient un ensemble de toute beauté.

Le lauréat, M. Valentin Vaerwyck, développe de belles galeries, tournant leur ordonnance vers la rue; il place à front de celle-ci la façade du presbytère et du logis des clercs et développe une large façade du côté de l'eau; il tire ainsi des constructions nouvelles le parti le plus heureux et le plus prestigieux.

L'étude de M. Fernand Todt ne le cède que de peu à la précédente ; elle a le grand tort de coller en quelque sorte la sacristie à l'église, mais il ne serait pas difficile de tirer de son plan un effet très satisfaisant en développant le couloir de jonction. L'habitation est irréprochable, le style des façades est bien local, mais le pignon de la sacristie est d'un ton très austère à côté de l'église. M. Todt présente une étude très sérieuse de la restauration du monastère.

M. L. Verstraete établit les annexes de l'église au bord de l'eau, et sa maison curiale se trouve isolée dans un vaste jardin.

Méritant est le projet de M. A. Gorrebeeck. Lui aussi s'est attaché à la restauration du couvent ; très judicieusement, il rend au réfectoire l'épine de colonnes, la double nef voûtée qu'elle a possédée, selon toute apparence. Très bonne est la disposition du presbytère précédé d'un jardinet, mais les façades ont peu de caractère et ne dénotent pas une étude assez approfondie ; par contre, le bâtiment des sacristies est fort élégant.

Les élèves architectes de 5e année avaient à élever un patronage pour 200 garçons sur un terrain de forme anormale. MM. L. Derre et Eug. Verschraegen se sont tous deux bien tirés de la difficulté.

Les étudiants de 4e année avaient à élever une *maison de campagne*. Ici, nous nous trouvons en présence d'un projet que plus d'un maître signerait volontiers : une villa conçue par M. Carlos Thirion, gracieuse et bien distribuée.

M. E. Haché n'a pas moins mérité le 2e prix avec une composition plus modeste, mais jolie.

Dans la section de ferronnerie, M. H. Vanderlinden s'est fait remarquer par une série d'études sérieuses.

Dans la section du modelage, le *Grand Prix* se courait sur un bas-relief, représentant une des œuvres de miséricorde : la visite des malades. M. Van de Cappelle produit une intéressante composition qui manque toutefois des qualités maîtresses requises par le jury toujours sévère (on doit l'en louer) pour la glorieuse médaille.

Le même sujet était imposé aux élèves de la 7e année et M. Achille Moortgat a été heureux. Le groupe qui s'empresse autour du malade (parents, amis et serviteurs) mû, en quelque sorte par un même souffle de charité, s'harmonise en des attitudes concordantes, malgré leur variété; les figures sont nobles et d'un style personnel, qui révèle un tempérament d'artiste et une exquise sensibilité.

Le concours de la 6e année avait pour sujets : 1° le modelage d'une console avec figure accroupie et 2° de deux statues pour être exécutées en pierre. Le résultat obtenu par les deux concurrents est très satisfaisant : MM. Jules DeVisscher et Léon Geeraert ont emporté un 1er prix. — Nous préférons néanmoins leurs études de l'année.

En 5e année (reproduction de la statue en bronze de saint François, à la cathédrale de Tolède), les concurrents avaient, en outre, à fournir des œuvres purement décoratives qui, en général, ont été fort bien comprises.

Combien plus difficile (et trop difficile) était un autre morceau demandé : l'étude d'une de ces bêtes fantastiques qui habitent les corniches de Notre-Dame de Paris : une sorte d'aigle saisissant dans ses serres une grappe de raisins. Il était ardu de donner la vie, le mouvement harmonique à cette chimère.

Il y a aussi des études remarquables dans la 4e année. En somme, nous constatons avec plaisir que les jeunes sculpteurs sont dirigés avec entrain dans la voie de la sculpture décorative, de manière à devenir des praticiens habiles et artistes dont nous avons tant besoin.

Encore deux mots des travaux des peintres dont une grande partie n'a pu être exposée, faute de place à cause des nouvelles constructions en cours.

Nous remarquons en 5e année une jolie

interprétation de la statue bien connue du saint Hubert, de Louvain ; en 4e année : un médaillon pour vitrail, qui représente une figure du Christ d'après le beau Dieu d'Amiens.

M. Dua, de la 6e année, fournit une bonne étude de vitraux, mais où les figures sont trop plastiques pour satisfaire aux exigences décoratives du métier.

Le plus beau morceau de la section de peinture est le projet de verrière de M. Henri Coppejans, qui a remporté le *Grand Prix*. Ce superbe carton représente, dans les quatre fenêtres de l'ancienne chapelle de l'hospice Sainte-Catherine à Gand, des épisodes se rattachant à l'histoire de la sainte et à la fondation de l'hospice.

Nous ne pouvons terminer ce compte rendu sans rendre hommage aux succès des classes inférieures, prouvant avec éclat que l'enseignement y est donné d'une manière méthodique et pratique. C'est de l'excellente formation première de la jeunesse que dépend le succès des études supérieures. B. P.



ÉCOLE SAINT-LUC DE MOLENBEEK. La distribution des prix à l'école Saint-Luc de Molenbeek, s'est faite avec la solennité habituelle. Un discours de M. l'avocat Gérard a paru intéresser vivement l'assemblée par les comparaisons successives des méthodes d'enseignement en Belgique, en Allemagne et en Angleterre, montrant dans ces derniers pays la part que prennent les ouvriers eux-mêmes à l'enseignement de leurs cadets.

Ensuite un exposé très clair de M. De Neck, secrétaire du Comité de l'École, sur les progrès accomplis au cours de l'année, s'est terminé par un appel aux bonnes volontés. Nous souhaitons, vu la vitalité dont l'école a fait preuve, que cet appel sera entendu.

L'exposition des travaux des élèves nous a montré la direction solide et les bases fortes de l'enseignement. Les élèves ont les modèles sous les yeux d'abord en reproduction, ensuite en nature et, autant que possible, faits par eux-mêmes. Ainsi, pour citer un exemple, l'on voit exposé un modèle de charpente en fer, redessiné par l'élève, ensuite construit en fer par lui, et un tableau des résistances de traction et de flexion de tous les membres de cette charpente est annexé à son travail.

Le côté artistique attend encore des progrès. Ajoutons vite que la section d'architecture se borne actuellement encore aux quatre années inférieures et qu'elles ont formé de bons constructeurs. Les classes de décoration exposent des résultats remarquables.

A. D.



L'ÉCOLE SAINT-LUC DE SCHAERBEEK-BRUXELLES, pour terminer l'année scolaire, à exposé des résultats très au-dessus de la moyenne. Les travaux des élèves de la section d'architecture dénoncent une rare élite de débutants. L'on sait combien le jury qui circule parmi les écoles Saint-Luc semble avoir à cœur de se montrer sévère. Il a fallu qu'à Bruxelles il se montrât prodigue de distinctions, à peine de renier l'esprit d'équité qui, avant tout, le gouverne. Le *Grand Prix* (8e année) a été emporté par M. Eug. Hucq, dont les qualités de goût et de distinction ont déjà été signalées à nos lecteurs. En 7e année (1) (projet d'église) deux premiers prix, chose peu ordinaire, sont délivrés à MM. Dieckschen et Lamy, et trois seconds : MM. Gustenhoven, Hegendorfer et Meulepas. En 6e année (local pour une société d'architecture) deux premiers prix encore à MM. Gosselin et Latteur, et un second à M. De Roy. MM. Herman Lemaire et Léon Van Criekinge emportent, le 1er prix en 5e année (couvent), et un projet de maison communale vaut en 4e année à MM. Lefever et Silly le premier prix encore.

Nous en oublions et de crainte d'être injuste, nous ne nous hasarderons pas à l'examen de

(1) La premier prix en 7e année ne s'accorde que moyennant des conditions très strictes. Les lauréats de ce prix sont seuls admis à concourir pour le *Grand Prix* l'année suivante.

ces projets. Signalons cependant, parce que remarquable entre tous, le projet d'église de M. Dieckschen, plein d'originalité et de qualités sérieuses de construction et de goût, auquel nous voudrions pouvoir attribuer quelques lignes spéciales d'analyse.

Ces beaux résultats sont le fruit d'un travail opiniâtre : les projets, qu'au cours de l'année, les jeunes gens ont étudiés, à l'école, sont là pour témoigner des efforts, de la recherche, des études constamment poursuivis. Non contents de cela, bon nombre d'élèves se sont groupés en une section d'études *pour l'art national,* dont les croquis et les relevés faits aux cours d'excursions étaient étalés avec goût. Citons parmi ceux dont les qualités de *patte* nous ont frappés, MM. Lemaire, Meulepas, Lefever, Dieckschen, Gustenhoven, De Roy, Hottat, Beniest, Lamy, etc. A les citer tous, nous n'en finirions pas.

Sans être aussi remarquables que la section d'architecture, les classes de décoration sont pourtant fort intéressantes, et la classe des principes se montre pleine d'ardeur.

N'oublions pas une mention spéciale à l'adresse du *Cercle des Métiers d'art,* association des anciens élèves de l'école, dont les membres exposaient quelques-uns de leurs travaux personnels : bijouterie, ferronnerie, sculpture, peintures et plans d'architecture, œuvres pour la plupart dignes d'être observées avec soin.

BIBLIOGRAPHIE.

DER DOM EN AACHEN UND SEINE ENTSTELLUNG, par Jos. Strzygowski. VI-98 p., in-8°, ill. Leipzig, Hinrichs, 1904, 1 mark.

Une visite que fit le professeur J. Strzygowski aux travaux de restauration du dôme d'Aix-la-Chapelle, fut l'occasion de ce travail qui n'est qu'une éloquente protestation contre l'œuvre des restaurateurs, au nom de l'histoire, et du respect dû au dôme vénérable de Charlemagne La protestation porte avant tout sur le principe même de la restauration ; ensuite, sur la manière dont celle-ci fut comprise et exécutée dans le cas donné. Elle est une efflorescence de la théorie de l'auteur sur l'origine de nos styles nationaux d'Occident. M. Strzygowski dénie toute importance à l'influence de l'Italie, surtout à celle de Rome, pour attribuer la grande part à l'art gréco-chrétien de l'Asie-Mineure. Celui-ci serait arrivé en nos contrées par la voie Bysance-Ravenne-Milan-Marseille. Ces idées qu'il développe surtout dans son grand ouvrage : *Klein-Asiën, ein Neuland der Kunstgeschichte* (Leipzig, 1904), il en trouve une nouvelle preuve et une nouvelle application dans le dôme d'Aix-la-Chapelle. De là, les deux parties de sa brochure. Dans la première, il démontre, par l'examen approfondi du plan de l'église et des diverses œuvres d'art anciennes qu'on y trouve, l'existence et l'importance de l'influence orientale sur le monument. Ainsi, le plan octogonal n'est qu'un dérivé du « Martyrion » syrien ; le « Loup » en bronze, qu'on disait importé de Rome, n'est ni un loup, ni de Rome, mais une ourse orientale ; les bas-reliefs en ivoire de la fameuse chaire sont des œuvres de caractère et de provenance copte. Et ainsi de suite.

Dans la deuxième partie, passant en revue, un à un, les divers détails de l'édifice, il en critique sévèrement la restauration. « Personne, dit-il, n'a le droit de porter la main sur une œuvre que son âge, son origine illustre, sa valeur artistique rendent vénérable. — Faudrait-il alors laisser s'écrouler les églises sur la tête des fidèles ? — Non, répond-il, mais il y a une différence essentielle entre l'acte de pourvoir à une nécessité urgente et entre la restauration entendue dans le sens rhénan ! Ces restaurations sont doublement condamnables, si, comme c'est le cas à Aix, on ne se contente pas de rétablir scrupuleusement et scientifique-

ment le caractère primitif de l'édifice. Là où les documents certains font défaut comme pour la façade du dôme, pour l'atrium, pour la mosaïque et les incrustations, ne faisons rien, sous peine de falsifier l'histoire. Un monument est un document historique comme une charte ou une inscription et il n'est que cela. Restaurer dans le sens de rétablir des parties disparues est, du reste, chose impossible ! Comment un artiste pourra-t-il créer une œuvre dans un style absolument concret, dans le style de tel pays, de telle ville, de tel maître, sans forcer son talent et fourvoyer sa personnalité ! Que la « restauration », cette infâme création du XIXe siècle soit maudite, dit-il. » C'est sa conclusion !

Ce n'est pas ici l'endroit de discuter en détail les théories de M. Strzygowski. Qu'il nous suffise d'énoncer à leur sujet l'une ou l'autre idée qui nous est venue dans le cours de la lecture. Dans sa première partie il semble prouver avec toute la certitude historique possible les origines orientales du dôme de Charlemagne. C'est là une échappée de vue nouvelle qui se prête à bien des études et qui est de nature à jeter peut-être le rayon de lumière attendu sur les origines de l'art roman. Nous devons en savoir gré à l'auteur.

Quant à ses théories sur la restauration, nous comprenons parfaitement que ce grand archéologue ait éprouvé une profonde indignation devant l'œuvre des architectes rhénans ; d'autres que lui ont éprouvé, au moins en partie, le même sentiment. Mais il nous semble aller trop loin lorsqu'il condamne en principe au nom de l'histoire toute restauration ou reconstruction. Nous soutenons, au nom de l'*art* et du *culte* qu'on peut et qu'on doit restaurer. Mais il le faut *bien* faire et, à cet effet, nous pensons que le restaurateur doit tenir compte de trois facteurs essentiels : l'*archéologie,* l'*art* et l'*utilité pratique,* dans une mesure proportionnelle à l'importance de chacun de ces éléments dans un cas donné. Mais il ne faut jamais *a priori* se placer à un point de vue exclusif. Nous ne faisons cependant aucune difficulté pour admettre que dans ce cas-ci, l'intérêt archéologique est d'une exceptionnelle importance. Cela n'infirme en rien notre principe, c'en est une application. C'est aussi ce qui rend le livre de M. Strzygowski intéressant à lire. Du reste, la clarté de l'exposé, la nervosité et la vigueur du style en font un travail de haute personnalité, qui donne une juste idée de la grande compétence et de l'immense érudition de son auteur.

R. L.



D*ENTELLE ET GUIPURE,* par AUGUSTE LEFÉBURE. Un volume in-8°, 312 p., ill. Paris, Flammarion, 3 fr. 50.

Les très nombreuses illustrations de ce volume contribuent à en faire un manuel aussi clair que complet de l'histoire de la dentelle. Les genres français, belges, anglais, italiens, allemands, autrichiens, russes, s'y trouvent tous décrits et, mieux encore, reproduits par des dessins très nets et très démonstratifs.

Nos lecteurs, que le travail de notre collaborateur, M. Ant. Carlier, a fort intéressés, et qui voudront compléter leurs connaissances, recueilleront, certes, d'excellentes notions dans cet ouvrage.

Ils y trouveront aussi la description des moyens mis en œuvre par les autres nations pour maintenir chez elles et y faire progresser l'industrie dentellière. Et de cette lecture, malgré eux, les lecteurs belges, soucieux du progrès national, concluront donc qu'étant donnés la réputation et les avantages que la Belgique doit, dans le passé, à la dentelle, et vu la concurrence étrangère, il serait impardonnable, à nous, de ne pas multiplier nos efforts pour conserver à notre art dentellier sa place séculaire.

Le livre de M. Lefébure ne renfermerait-il que cette leçon involontaire, cela suffirait pour le recommander à nos lecteurs.

A. LAUR.



L'ÉGLISE DU PARC.



'ABBAYE des Prémontrés du Parc lez-Louvain est l'une des plus anciennes et des plus célèbres de notre pays. Elle a, de plus, le mérite d'offrir, au point de vue historique et archéologique, une mine inépuisable d'études. Tous les siècles y ont laissé des traces de leur main et de leurs idées, depuis la rude beauté du style roman, jusqu'à la pompe factice et prétentieuse du siècle des philosophes.

Je compte toutefois, pour le moment, n'entretenir nos lecteurs que de l'église, qui est la partie la plus intéressante de l'abbaye. Son histoire est écrite sur chacune de ses pierres ; je m'efforcerai de l'en faire surgir, aussi claire que possible et de restituer tout l'édifice tel qu'il est sorti des mains de son architecte. Pour qui connaît quelque peu l'église du Parc, il sera patent que la chose n'est pas très aisée ; mais les grandes églises romanes sont si rares en Belgique, qu'il vaut bien quelque labeur d'en retrouver, dans son aspect primitif, l'une des plus belles et des plus vastes.

Pour localiser notre sujet, retraçons en quelques mots l'histoire des origines du Parc et de son église.

Les Origines.

Godefroid le Barbu, duc de Lothier et de Brabant, qui régna à Louvain de 1106 à 1140, possédait près de sa capitale, au hameau de Vinckenbosch, un vaste enclos ou parc avec habitation et moulin, servant à l'élevage du gibier. C'est là qu'il fonda, en 1129, la nouvelle abbaye du Parc. Voici dans quelles circonstances :

Saint Norbert venait de jeter, en 1121, à Prémontré, les fondements de son ordre. Appelé quelques années après à Anvers, dans le but d'y extirper l'hérésie de Tranchelin, il fonda en cette ville, pour consolider les résultats de sa victoire, la célèbre abbaye de Saint-Michel sur l'Escaut. Enchanté des bienfaits opérés par la nouvelle communauté, Godefroid conçut le désir d'en voir ériger une semblable plus près de lui, à Louvain même. Il s'adressa à cet effet à Wautier, abbé de Saint-Maurice à Laon, et obtint de lui quelques religieux auxquels il donna, par une charte datée de 1129, la propriété de son enclos de Vinckenbosch. La nouvelle fondation prit le nom d'abbaye du Parc.

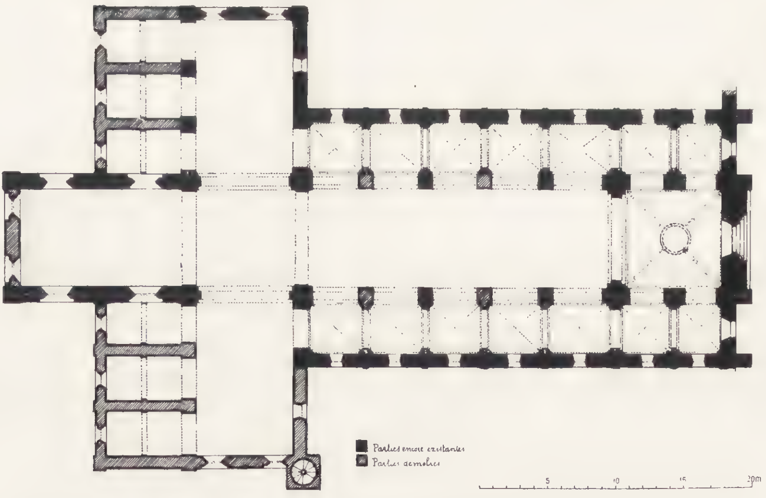
Un des premiers soins des religieux fut de se bâtir une église ou oratoire. Ils utilisèrent pour sa construction les matériaux provenant de la démolition de l'ancienne demeure comtale.

Il ne nous reste aucune trace de ce premier temple et il est à présumer qu'il aura présenté les caractères de simplicité et de pauvreté, propres à tout édifice construit dans le dénûment empressé d'une laborieuse fondation.

Un siècle plus tard, vers 1226, comme le nombre de chanoines ne cessait de s'accroître, en même temps que les ressources de l'abbaye, l'abbé Yvan de Bierbeek résolut de reconstruire l'église sur des dimensions

plus vastes. La mort le surprit avant qu'il pût voir son œuvre achevée, mais son successeur, Henri de Bruxelles, y porta la dernière main dès la première année de son élection ; si bien que la nouvelle basilique pût être consacrée le dimanche de *Quasimodo* de l'année 1228, par Jacques de Vitry, évêque suffragant de Liége.

Les chroniques de Masius, Frumentius et de Paepe ainsi que Sanderus, se basant sur un texte de Grammaye, prétendent que ce furent seulement le chœur et les transepts qui furent consacrés alors, et que la chapelle primitive servit de nef jusque vers 1280, époque où auraient été ajoutées les nefs actuelles. Raymaeckers recule même cette date jusqu'en 1296. Sans vouloir définitivement trancher cette question, qu'une étude approfondie des comptes de l'abbaye pourrait seule éclaircir peut-être, je ne puis m'empêcher de trouver étrange, voire même inadmissible, l'opinion de ces auteurs. Elle se heurte à plus d'une invraisemblance et elle n'est basée sur aucun motif sérieux.



ÉGLISE DU PARC. RESTITUTION DU PLAN ORIGINAL. Dessin de R. L.

Il importe de noter, avant tout, que les nefs de l'église, comme la restitution peut en convaincre le lecteur, est du plus pur style roman. Je n'ignore pas que notre pays, et particulièrement le Brabant, n'a admis que fort tard les nouveautés ogivales ; mais le milieu du XIIIe siècle est sans aucun doute la plus extrême limite qu'on puisse assigner à leur triomphe définitif. Trouver après cela, au seuil du XIVe siècle, construit par un ordre originaire du berceau même de l'art ogival, un monument si important en pur style roman, serait un fait tellement extraordinaire qu'il faudrait plus que des preuves quelconques pour l'établir avec évidence.

Raymaeckers a donné, comme essai d'explication, que peut-être l'on a exécuté ici un plan d'église prémontrée provenant d'une époque antérieure. L'hypothèse est aussi gratuite que peu sérieuse. Se figure-t-on bien ce qu'était un plan d'église à cette époque, où les architectes dessinaient infiniment plus mal qu'ils n'exécutaient, et où aucun détail de sculpture ne se faisait d'après plan ? Et s'imagine-t-on qu'on pût, au moyen même d'un plan détaillé, déformer la main des ouvriers « gothicisants » au point de leur faire exécuter des sculptures aussi romanes que celles d'il y a un siècle ? De leur faire construire des voûtes épaisses en matériaux coagulés, alors que la voûte légère sur nervures était déjà en pleine

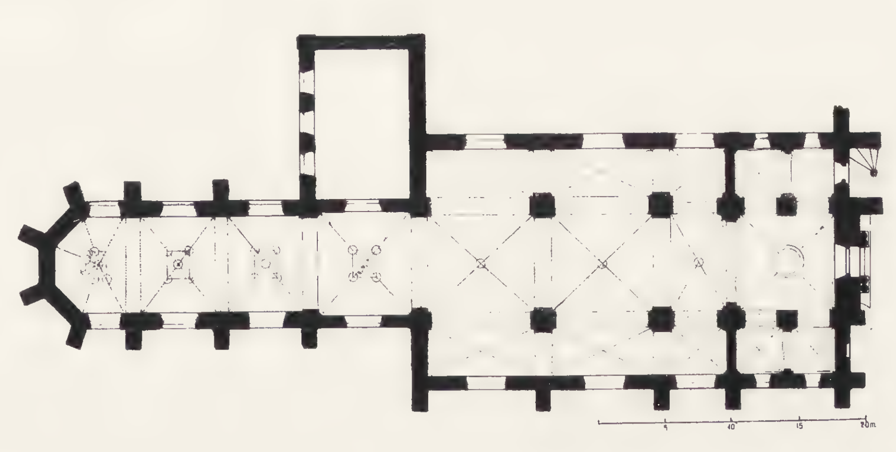
vogue ? Conçoit-on enfin une église romane exécutée par des ouvriers et par un architecte qui, *en même temps*, comme le prouvent les comptes, s'occupaient de la construction d'un cloître du plus beau gothique ? Cela serait possible peut-être à notre époque d'anarchie et de dilettantisme, cela ne l'était assurément pas aux beaux siècles de l'art ogival.

Et l'on n'oppose pour tout argument à ces invraisemblances frappantes, que quelques vagues passages du livre des comptes mentionnant qu'on travaillait à l'église en 1293 et en 1296. Mais, outre qu'il est très difficile de distinguer si ces dépenses se rapportent à l'église ou au cloître, outre qu'elles sont bien trop minimes pour se rapporter à une *construction*, il est très probable que l'adjonction du nouveau cloître gothique dut entraîner des modifications assez notables à la partie sud de l'église.

J'incline donc très fortement à croire que toute l'église du Parc date, sinon de l'année 1228, du moins de la première moitié du XIIIe siècle.

Cela n'empêche que l'on n'ait dans la suite travaillé continuellement à l'église, surtout à partir du XVe siècle, de manière à ce qu'actuellement depuis 1730, l'édifice a perdu totalement son cachet ancien par le fait d'une modernisation systématique. Le plan que nous donnons de l'état actuel, ainsi que les photographies, fourniront au lecteur une idée suffisamment complète de l'état actuel. Il verra qu'il se présente avec tous les caractères d'une méchante église du XVIIIe siècle.

Dans les planches ci-dessous, nous nous sommes efforcés à rendre, aussi exactement que possible, l'aspect primitif de ce vénérable édifice. Nous nous sommes basés principalement à cet effet sur l'étude du monument lui-même. Les transformations, quelle qu'ait été leur intransigeance, ont laissé quelques traces de l'état originel. D'autre part, il nous reste bon nombre de gravures anciennes, donnant soit ex-professo, soit occasionnellement, des vues de l'abbaye ; nous avons consulté certains comptes du couvent, et les nombreuses chroniques qui en parlent. (1) Enfin, l'analogie et la comparaison



PLAN ACTUEL DE L'ÉGLISE DU PARC. Relevé de R. L.

(1) Pour les sources sur Parc cf. J. E. Janssen : *Geschiedkundige navorschingen over de aloude abdij van 't Park.* Antw. 1904.

Voici les principales pour ce qui concerne notre sujet :

MASIUS. *Chronicon monasterii Parcensis* M s.

SANDERUS. *Chorographia sacra Brabantiæ.* Hagæ comitium 1726-27.


LA FAÇADE AU XVIe S. D'APRÈS UNE GRAVURE.

avec les autres monuments du temps et les églises du même ordre ont pu nous fournir, à défaut d'arguments plus précis, des indications non dénuées de valeur.

Parcourons donc, l'une après l'autre, les diverses parties de l'édifice ; nous verrons ce que nous en relatent les différents genres de sources.

Le Plan général.

Ce qui frappe, de prime abord, à l'entrée de l'église actuelle, c'est une disproportion évidente entre la nef et le chœur. Celui-ci, d'une longueur démesurée, a l'air mesquin d'un corridor, tandis que l'église, ramassée sur elle-même, ressemble à une salle des pas-perdus d'un palais de justice de province. On soupçonne des transepts disparus, on devine des piliers démolis, on a le flair que quelque chose cloche dans le chevet. L'histoire et l'archéologie changent ces simples impressions en certitude.

En effet, l'examen de l'extérieur du chevet démontre qu'il a bien été surajouté au chœur ancien. Tandis que celui-ci est construit en matériaux ferrugineux, mêlés à des moellons de grès blanc, le chevet est tout entier en pierre de Gobertange. Les arcatures romanes qui portent la corniche du chœur disparaissent au chevet, dont les murs sont d'une épaisseur notablement moindre, et qui présentent des caractères propres au style du début du XVIIe siècle. Ce qui plus est, plusieurs gravures, d'avant 1629, représentent l'église avec chœur de deux travées et chevet plat, et les chroniques contemporaines nous apprennent que ce fut l'abbé Drusius qui, désireux de donner plus d'espace aux cérémonies liturgiques, fit percer, en 1629, le mur plat et construire l'annexe octogonale.

Quant à l'existence des transepts, l'examen du monument en donne des preuves irréfragables. La plus probante est que l'aile sud subsiste en grande partie et que pour s'en débarrasser, on l'a simplement murée et convertie en sacristie. On remarque très bien de l'intérieur les grandes arcades d'ouverture bouchées par un mur de faible épaisseur, et du côté nord, on voit des traces de l'arc des bas-côtés s'ouvrant anciennement dans le transept. Toutes les anciennes gravures d'avant 1728 portent les transepts en entier, et la chorographie de Sanderus nous en donne même deux gravures : l'une de 1726 avec deux transepts, l'autre de 1730 sans le transept nord ; ce qui prouve à l'évi-


PARC, D'APRÈS UNE GRAVURE DE 1606.


L'ÉGLISE DE PARC. D'APRÈS UNE IMAGE ANCIENNE (XVIe SIÈCLE).

GRAMAYE. *Antiquitates Illustr. Duc. Brabant*. Lov., 1708.

VAN EVEN. *Louvain dans le passé et dans le présent*. Louv., 1895.

RAYMAECKERS. *Recherches historiques sur l'ancienne abbaye du Parc*. Louv., 1858.

LIBERT DE PAEPE. *Chronologia insignis ecclesiæ Parcensis*. Louvain, 1662.

dence que ce fut bien De Waersegghere qui le fit abattre en 1729.

Mais nous savons de par ailleurs que, d'après une disposition assez rare en Belgique, le transept, très vaste, s'ouvrait du côté du levant sur six chapelles latérales. Voici, en effet, ce qu'en dit Sanderus : « Henricus de Bruxella, qui inchoatum chorum cum sex appendiciis suis, scilicet *utrimque in modum crucis tribus capellis,* uno anno perfecit. » Il est donc certain qu'au début du XVIIe siècle encore le transept avait des chapelles latérales. Quoique rare, chez nous, ce fait ne doit point nous étonner. En effet, l'architecture cistercienne, tant en France qu'en Allemagne, eut la spécialité de ces chapelles carrées. Or, l'histoire démontre que les Prémontrés n'ont jamais eu de style propre à leur ordre et qu'ils ont en général suivi le mode cistercien, surtout dans le plan des églises. Des exemples nombreux sont là pour le prouver. Qu'il me suffise de citer Rommersdorf en Allemagne, Dommartin, Saint-Martin de Laon en France. La tradition de l'ordre confirme donc pleinement l'allégation de l'historien. D'autre part, l'examen attentif de l'église enlève les derniers doutes à cet égard : les arcades qui s'ouvraient dans le mur oriental sud subsistent encore. Deux servent de linteau aux fenêtres de la sacristie et de l'escalier et la première, plus élevée, se voit distinctement à l'étage de l'ancien transept. Du côté nord, on remarque encore dans le contrefort moderne, l'amorce de l'arc ancien. Le fait de l'existence des chapelles est donc hors de doute. Il est plus difficile de déterminer quelle a été leur disposition. En règle générale, les chapelles cisterciennes et prémontrées sont à plan oblong ou carré, se terminant par un mur droit, tandis que chez les Bénédictins ils ont souvent le chevet semicirculaire. Nous pensons qu'à Parc aussi la règle générale a été appliquée. Nous avons pratiqué des fouilles et nous avons découvert des restes des anciens murs de séparation des chapelles. Leur plan oblong nous semble donc suffisamment établi ; mais nous ne savons absolument rien de certain de ce qui concerne leur élévation. Le toit en appentis que nous avons indiqué dans la reconstitution ne nous est inspiré que par un indice : une légère saillie dans le mur du transept qui semble avoir servi à supporter les entraits de la toiture. Toutefois, ce qui



L'ÉGLISE, D'APRÈS UNE GRAVURE DU XVIIe SIÈCLE.

paraît plus concluant, c'est que cette disposition a été adoptée dans la plupart des autres églises de même plan et de même provenance.

Les anciens dessins sont unanimes à indiquer, à l'angle nord-est du transept, une tourelle d'escalier communiquant avec les combles, de forme probablement carrée. Nous l'avons reproduite en plan et en élévation.

Reste la question des piliers. Nous supposons, à bon droit, que la nef ancienne était portée sur douze piliers à massif carré, avec pilastres et colonnettes accolées du côté des nefs latérales. Les documents et les dessins anciens ne nous fournissent aucun renseignement au sujet de l'intérieur, mais le monument lui-même est assez éloquent. Tout d'abord, ce serait, parmi toutes les églises romanes de la contrée, une exception à



L'ÉGLISE ABBATIALE DU PARC
D'APRÈS UNE GRAVURE DU XVIIe SIÈCLE.

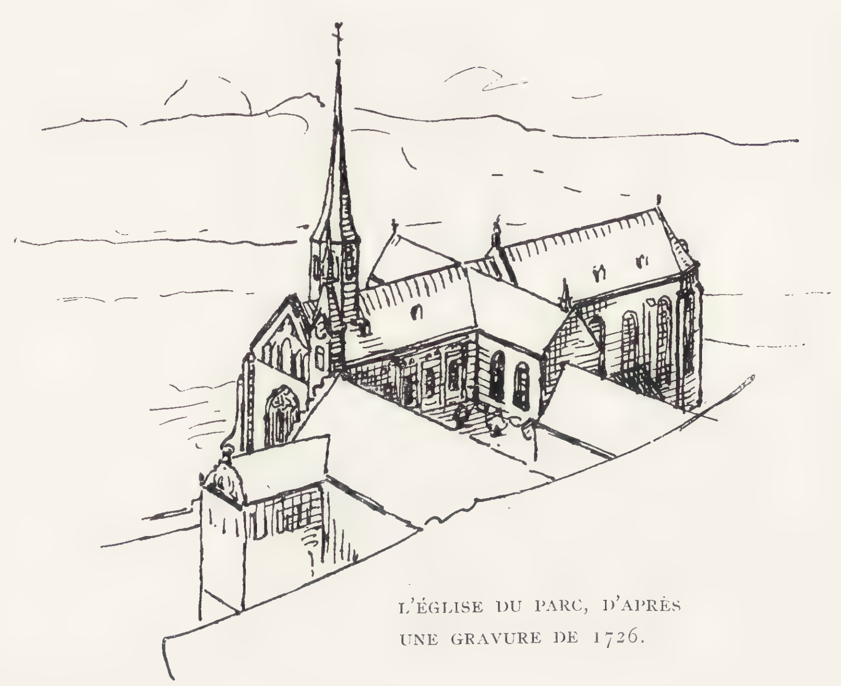
prouver, qu'une nef ne serait point formée de piliers peu distancés. Les bas-côtés ont gardé leur ancienne largeur, soit la moitié de celle de la grande nef. Or, le style roman exige invariablement des voûtes carrées sur les basses nefs, dans le cas où il emploie les voûtes. Ces voûtes supposent des piliers correspondants. Et les trois soutiens du fond de la nef ne donnent-ils pas assez clairement la formule primitive ? On voit très bien, en réfléchissant quelque peu, que De Waerseghere, à qui l'on est redevable de la modernisation, n'a fait, en somme, qu'abattre deux piliers dans chaque rangée, renforcer le restant et remplacer les deux arcades par une seule, de manière à former les deux grandes baies que présente le plan actuel.

Il n'y a d'intact que les quatre piliers en dessous du clocher, et encore sont-ils entièrement cachés par des boiseries. On n'a toutefois pas de peine à se convaincre qu'ils ont vraiment la forme indiquée sur notre plan. Comme ils avaient à porter le poids de la tour, ils devaient être plus solides que les autres, auxquels nous avons donné la forme carrée. Celle-ci nous est suggérée autant par l'absolue universalité de cette forme dans nos églises romanes que par l'examen attentif de l'arc de la troisième travée, lequel, dégagé, doit aboutir nécessairement à un massif carré. La disposition des pilastres engagés et des colonnettes supportant les formerets des bas-côtés nous est conservée dans ceux des deux premières travées où ils sont demeurés à peu près intacts. Les données étant les mêmes pour toute la longueur du bas-côté, il n'y a aucun motif pour supposer que la solution fût autre. Nous croyons donc notre restitution du plan primitif appuyée

sur des données historiques solides.

L'Élévation.

Notre planche donne la restitution de la vue latérale de l'église. Ceux de nos lecteurs qui la connaissent dans son état actuel, auront quelque peine à se convaincre que c'est bien là l'abbatiale du Parc. Il suffit d'ailleurs, pour les autres, de comparer la photographie avec le dessin pour voir qu'à première vue les deux n'ont rien de commun. L'explication ne pourra qu'y gagner en intérêt.



L'ÉGLISE DU PARC, D'APRÈS UNE GRAVURE DE 1726.

L'église actuelle n'a qu'une rangée de lumières. Les trois nefs sont couvertes d'un seul toit à deux versants. Mais, lorsqu'on pénètre par le grand escalier à vis au grenier des bas-côtés, on retrouve au-dessous du toit, dans un état de conservation remarquable, toute l'ancienne rangée supérieure des fenêtres bouchées, telle que nous la reproduisons. Ces fenêtres étaient encadrées d'arcatures reposant alternativement sur des consoles ou sur des pilastres de largeur variée. Leur talus se confond avec un larmier saillant continu se déversant sur le toit des bas-côtés. Actuellement les fenêtres sont bouchées, mais, on peut se rendre compte de leurs dimensions, en examinant l'angle d'inclinaison des chambranles et l'épaisseur des murs. On compte une fenêtre par travée ; seules les deux premières sont plus rapprochées que les autres, parce qu'elles sont comprises sous un seul arc de voûte.

On a beaucoup moins bien conservé les murs des basses nefs. Seules, les deux premières travées nous sont restées dans un assez bon état. Tout le reste a été abattu à la hauteur du seuil des fenêtres pour permettre le percement des grandes baies éclairant les larges travées de De Waersegghere. Les deux premières travées, dont la photographie ci-contre donne la vue actuelle, ont gardé leurs anciennes fenêtres bouchées et leurs arcatures quelque peu remaniées, mais encore reconnaissables. Les pilastres engagés existent entre les contreforts modernes. Toutes ces indications suffisent pour nous indiquer la hauteur du mur des bas-côtés, les dimensions des fenêtres, l'existence et l'aspect des arcatures et des pilastres anciens ; en un mot pour nous donner tous les renseignements nécessaires à une restauration complète.

En ce qui concerne le transept nord dont



ÉGLISE ABBATIALE DU PARC. Phot. E. S.
ANGLE NORD-OUEST. ÉTAT ACTUEL.

il ne reste plus de trace, il est à supposer que, d'après la règle générale, il n'aura été que la reproduction exacte de celui du sud qui, lui, nous est resté en entier. Sous le toit du grenier du dortoir on retrouve intacte la belle ordonnance des fenêtres de cette partie : l'œil-de-bœuf dans son cadre rectangulaire et les deux fenêtres à large ébrasement sous une triple arcade richement moulurée. Encore une fois, ici, peu ou point de choses insolubles.

Il n'en est pas de même du chœur. S'il est un problème propre à exercer la sagacité des archéologues de profession, c'est bien celui des fenêtres du chœur de Parc. Nous y trouvons actuellement de larges baies rectangulaires couvertes en arc surbaissé, qui datent, à ne pas en douter, de la reconstruction du XVIIIe siècle. Celles-ci en ont remplacé d'autres aussi larges et plus élevées, fermées par unarc en plein cintre, actuellement bouché. Elles correspondent, pour la forme et la facture, aux nouvelles baies du chevet bâti par Drusius en 1628. Or, nous savons, par les comptes de l'abbaye et la chronique de Masius, qu'à cette époque, toutes les fenêtres furent agrandies. Drusius changea-t-il la largeur et la hauteur ? Se contenta t-il d'abaisser le seuil ? Question.

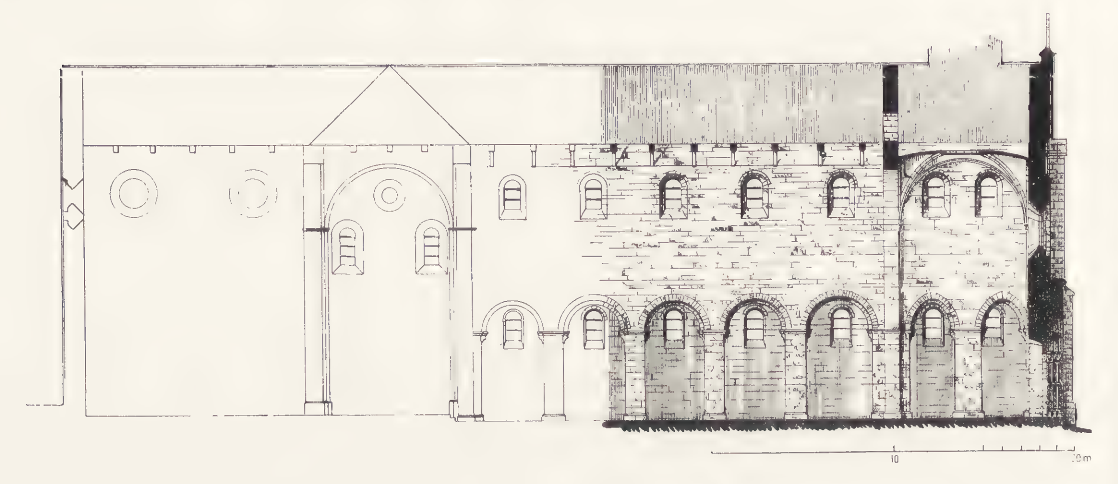
Si les premières fenêtres étaient de faibles dimensions, comme celles de la nef et du transept, les arcs en pierre ferrugineuse que nous voyons encore sont évidemment de Drusius ; mais ce n'est pas vraisemblable, étant donnée la grandeur exceptionnelle des travées. Cependant, l'examen des transepts me semblerait confirmer cette hypothèse. Il y existe deux fenêtres hautes, une petite et une grande, celle-ci du même aspect que celles du chœur, et, sans aucun doute, plus récente que l'autre, vu que son arc empiète sur les arcatures de la corniche. Mais, d'autre part, il existe des indices prouvant l'ancienneté des grands arcs en pierre brune. Pourquoi Drusius aurait-il fait les arcs du chevet en pierre blanche et les autres en pierre ferrugineuse ? N'a-t-il pas, dans son chevet, copié les arcs existants, dont la facture se rapproche, du reste, bien plus des procédés romans que de ceux de la Renaissance ? Puis, du côté nord, à la dernière travée, l'arc dont nous parlons est engagé très normalement dans les arcatures évidemment romanes qui couronnent le mur, fait qui serait inexplicable si les arcs avaient été percés après coup. Il semble donc bien qu'il faille faire remonter au XIIIe siècle les



DESSIN DE R. LEMAIRE.

*

ÉGLISE ABBATIALE DU PARC.
ÉLÉVATION COTÉ NORD (RESTITUTION).



ABBATIALE DU PARC. COUPE LONGITUDINALE (RESTITUTION). Dessin de R. L.

arcs que nous voyons encore aujourd'hui.

Y eut-il donc des fenêtres larges de plus de deux mètres ? C'est possible, mais peu probable : on n'aurait pu leur donner une hauteur proportionnée, à cause du toit des chapelles du transept. Reste l'hypothèse des rosaces ou œils-de-bœuf. C'est celle que nous avons adoptée. Elle est aussi probable que les autres et plus conforme à l'économie générale du chœur. On aimait bien les œils-de-bœuf à Parc. L'ancienne salle du chapitre du XIIIe siècle était éclairée par trois immenses rosaces. La façade en avait trois aussi. Enfin, la petite église de l'abbaye prémontrée de Ninove, construite au XIIIe siècle, a toute sa nef haute éclairée par de grands œils-de-bœuf.

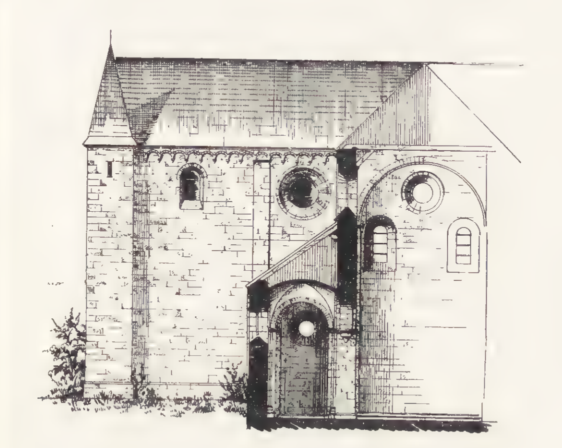
Je n'ai toutefois pas la prétention d'avoir définitivement tranché la question. Il faudrait, pour le faire, pratiquer des fouilles laborieuses. Cela ne se pourrait qu'en cas de restauration.

Nous savons encore moins de l'ancien mur plat du chevet, percé en 1628. Raymaeckers et Van Even affirment qu'il était en tout semblable aux pignons du transept ; mais je n'ai pu trouver sur quoi ils basent leur affirmation. Toutefois, comme le mur du transept est une solution probable, et qu'il en fallait une, je l'ai adoptée, faute de mieux ou d'autre chose.

Disons, en passant, un mot des contreforts. Dix énormes massifs appuyent la construction moderne du côté nord. Ceux du chœur datent du XVIIe siècle, époque des voûtes de Drusius ; ceux de la nef furent construits par De Waersegghere. Aucun d'eux n'est engagé dans l'appareil, tous sont accolés à la maçonnerie ancienne. Il n'y a de primitif que le contrefort faisant l'angle de la façade contre le mur de la haute nef. On voit distinctement qu'il fait partie de la masse originale. Il avait, du reste, sa raison d'être, comme tous les contreforts de la façade : la première travée haute était seule pourvue de voûte au début, et la déclivité du terrain nécessitait des garanties spéciales de solidité du côté occidental.

La tour actuelle fut construite en 1728. Elle en a remplacé une autre notablement

plus simple et plus petite, et, sans doute, entièrement construite en bois, vu qu'elle a brûlé en 1432. Celle que j'ai donnée dans le



ABBATIALE DU PARC. Dessin de R. L.
COUPE SUR LES NEFS (RESTITUTION).

relevé de l'élévation m'est suggérée par les anciennes gravures de l'abbaye. Cependant, elle n'est pas la primitive, mais, comme après l'incendie, la tour fut immédiatement reconstruite, il est à supposer qu'on lui a rendu, pour les grands traits, son aspect primitif. Nous supposons à bon droit que la tour n'était pas haute et massive ; les grandes tours étant en contradiction formelle avec les traditions des ordres cistercien et prémontré. Les soutiens et les murs étaient, du reste, trop faibles pour porter une pareille construction, sans parler du pignon de la façade qui a toujours existé et qui n'eût pas été compatible avec une tour qui en aurait détruit tout le caractère. Cependant, elle n'a pas été non plus un simple campanile : nous savons, par les comptes, qu'à la fin du XIII[e] siècle il y avait jusque huit cloches dans la tour. La solution moyenne que nous donnons, et qui est confirmée par les documents est donc, pour les grands traits, logique et vraisemblable.

La Façade.

La façade actuelle ne rappelle plus en rien celle dont l'architecte du XIII[e] siècle avait doté l'église du Parc. Englobée en partie dans les bâtiments claustraux à partir du XVII[e] siècle, elle a été radicalement défigurée par la construction d'une tour massive, par l'unification de la toiture des trois nefs et par l'apposition devant l'entrée principale, d'un mastodontesque portique d'ordre toscan.

Tâchons de voir clair dans ce gâchis. Le profil général primitif de la façade nous est donné par les dimensions des toitures des nefs, dont la façade n'est que l'expression simple et élégante. Un reste de larmier,

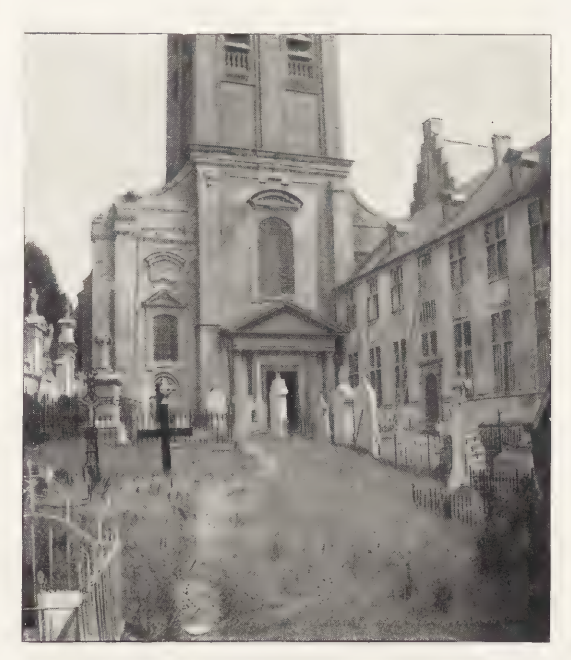


Photo E. G. ÉGLISE ABBATIALE DU PARC.
FAÇADE. ÉTAT ACTUEL.

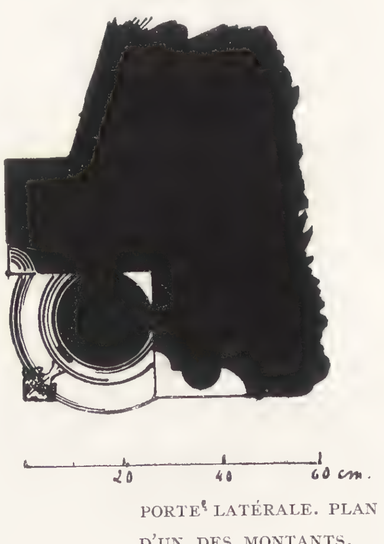


ABBATIALE DU PARC.
FAÇADE (RESTITUTION).

Dessin R. L.
Photo F. S.

visible dans un contrefort, nous donne exactement l'angle d'inclinaison des toitures des bas-côtés. Les deux portes d'entrée des bas-côtés, dont M. Lenertz en a relevé une que nous avons publiée l'an dernier à la page 158, subsistent encore : celle de gauche, encadrant un Christ funéraire ; l'autre, faisant fonction d'accès pour l'escalier du jubé.

Au-dessus de chacune d'elles on voit les traces d'un œil-de-bœuf bouché. Les contreforts de la façade sont originaux, au moins quant à leur masse. Ils étaient nécessaires, non moins pour remédier à la déclivité du terrain que pour contrebuter la tour et pour contenir l'ébrasement du portail principal. Celui-ci, heureusement, subsiste en grande partie avec son immense linteau et ses belles arcades à tores annelés derrière le portique moderne. Les anciennes vues de l'édifice, dont nous en avons décalqué quelques-unes, en donnent du reste une bonne idée. C'est aussi exclusivement à ces vues que nous avons dû nous en rapporter pour tout ce qui concerne le pignon central, démoli et remplacé par le clocher actuel. Comme le lecteur pourra s'en convaincre, les vues de la façade diffèrent assez notablement entre elles pour les détails. Ce n'est pas étonnant. Les vues à vol d'oiseau de la Renaissance ne pèchent pas habituellement par excès d'exactitude, surtout pour les styles du moyen âge. Cependant, la vue que nous donnons ci-dessus, paraît être assez consciencieusement faite, si l'on fait la comparaison entre le dessin et la réalité pour les parties encore existantes. On peut en conclure, sans trop de témérité, qu'aussi les parties disparues sont fidèlement rendues. C'est au moyen de cette vue que nous avons tâché de reconstituer le pignon et les



PORTE LATÉRALE. PLAN D'UN DES MONTANTS.

arcatures, tout en tenant compte des erreurs naturelles à un crayon peu architecte. Quant



CORBEAU D'UN LINTEAU DE PORTE. Dessin de R. L.

à la rosace du milieu, les chroniques déjà citées rapportent qu'elle fut remplacée au XVIe siècle par une fenêtre flamboyante, et l'on semble remarquer encore dans l'appareil des traces de sa courbe. Je ne réponds cependant pas de l'exactitude absolue des dimensions que je lui ai données.

L'Intérieur.

La photographie ci-contre donne une vue assez parfaite de l'état actuel. Comme on le voit, c'est de même que pour l'extérieur, la modernisation systématique. Heureusement que la pioche des vandales nous a épargné plus ou moins la partie occidentale de cette nef qui devait être bien imposante dans sa simplicité, telle que notre restitution s'est efforcée de la présenter.

Les deux premières travées ont, comme on le voit, un système de construction quelque peu différent des autres, nécessité par la tour qu'elles supportent. C'est aussi là la seule partie de la nef principale qui eut primitivement une voûte sur plan carré, embrassant deux travées basses comme dans la plupart des églises rhénanes et lombardes. La voûte qu'on y voit actuellement date du début du XVe siècle ; à cette époque, un incendie détruisit la voûte primitive, mais les doubleaux et les formerets anciens subsistèrent ; ils furent adaptés à la nouvelle construction.

Pour le reste, l'intérieur de l'église est d'une grande simplicité. La nef était portée sur des piliers carrés à base très peu élevée. Les chapiteaux ne consistaient qu'en un simple tailloir mouluré, mais les bases des pilastres et les colonnettes des bas-côtés étaient pleines d'élégance. Nous en donnons ici deux coupes. Les arcades étaient d'un profil très simple et construites en grand appareil de pierres ferrugineuses. Le grand bandeau intérieur consolidant l'arc principal reposait de part et d'autre sur un cul-de-lampe ajusté au pilier. Ces culs-de-lampe, dans les piliers qui subsistent encore, ont été abattus en partie et dissimulés par une boiserie d'ordre composite.

Les nefs basses étaient couvertes d'épaisses

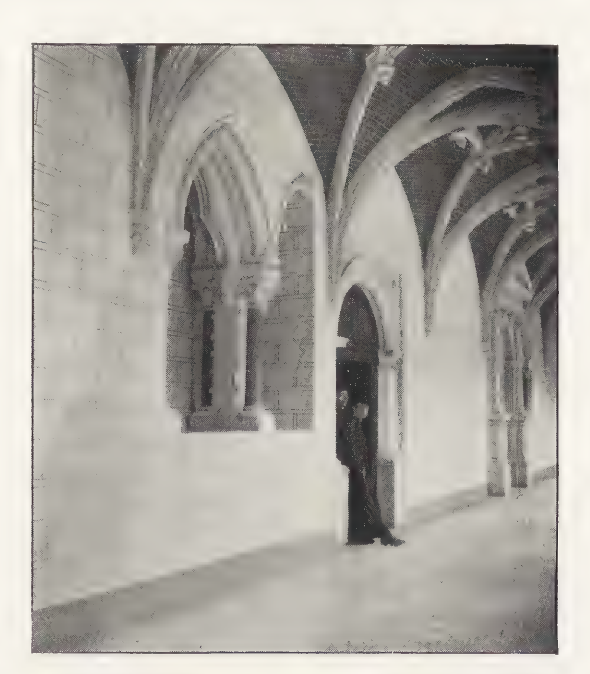


Photo E. G.

CLOTURE DE L'ABBAYE DU PARC. ARCADE DU XIIIe SIÈCLE.



ÉGLISE ABBATIALE DU PARC. Photo E. G.
INTÉRIEUR ÉTAT ACTUEL.

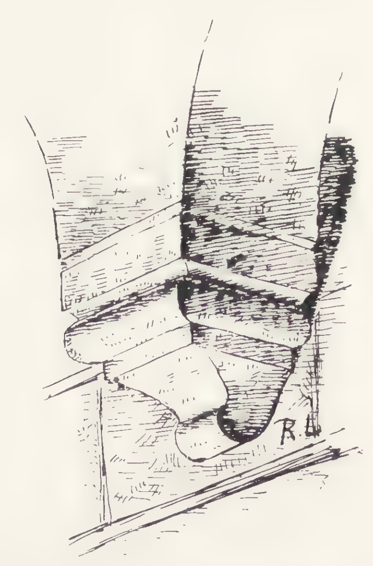
voûtes en blocage, à arêtes sur plan carré. Les doubleaux retombaient sur un pilastre et les formerets sur des colonnettes à chapiteau très simple. On a replâtré l'intrados des voûtes qui existent encore, tout en y collant des nervures factices en plâtre, pour imiter plus ou moins l'aspect de voûtes modernes de la grande nef.

Celle-ci n'avait primitivement, comme couverture, qu'une charpente portant un plafond plat. Elle n'eut pas de voûtes, pensons-nous, avant le XVIIe siècle. Les arguments ne manquent pas pour le prouver.

Tout d'abord, il serait impossible qu'on eût établi des voûtes de portée si grande à une hauteur si considérable, sur des murs de 1 mètre d'épaisseur, sans y ajouter de solides contreforts. Or, que voyons-nous ? Non seulement, il n'y a pas de contreforts, mais au point d'application de la poussée, il n'y a même pas un simple pilastre. Au contraire ceux qui existent encadrent les fenêtres. D'autre part, si des voûtes avaient primitivement existé dans la nef, elles auraient dû également se trouver aux transepts; or, dans le transept qui subsiste, il y a un plafond plat et pas de trace de voûte. La seule travée ancienne qui fut voûtée au début a, du reste, une disposition toute particulière que n'ont pas les autres ; ses soutiens sont plus massifs et elle est contrebutée par des contreforts.

On ne s'expliquerait pas, d'autre part, comment des voûtes du XIIIe siècle fussent déjà usées au XVIIe, au point de devoir être remplacées à grands frais !

Il y a bien d'autres arguments pour prouver ce que j'avance : ceux-ci sont suffisamment probants.



Dessin de R. L. CUL-DE-LAMPE D'UNE ARCATURE.

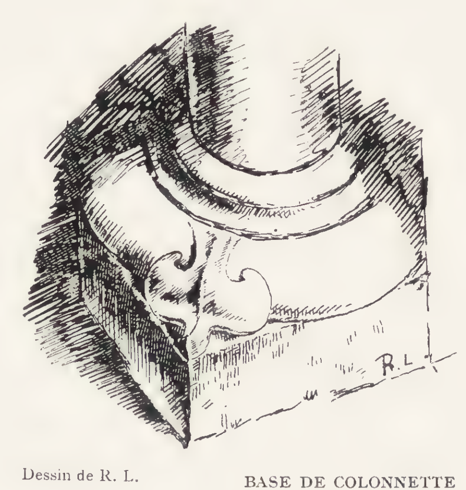
Il paraît clair aussi qu'il n'y eut pas de

voûte en bardeaux : les restes de la charpente s'y opposent, de même que la disposition des lumières du transept et de la façade : le pignon, n'étant pas éclairé, démontre que tout le triangle fut occupé par les combles.

Reste un mot à dire de la charpente. Toute la partie essentielle en a été détruite, mais nous avons trouvé une vieille pièce de remploi, partie d'un entrait primitif de 30 centimètres d'équarrissage, pourvu encore de ses aisseliers qui s'appuyaient sur une saillie de la muraille, comme nous l'avons indiqué dans la coupe transversale. La position de cette pièce nous indique aussi que les fermes n'étaient pas disposées sur la ligne de séparation des travées, mais en correspondance avec les pilastres des murailles hautes.

La charpente des bas-côtés était en appentis ; une particularité à y signaler était les corbeaux à encoche en pierres qui supportaient la faitière le long des murs. Il en subsiste quelques-uns en dessous de la toiture moderne.

Voilà, dans ses grands, traits la description de l'ancienne abbatiale du Parc. Elle pourrait encore nous prêter matière à bien d'autres études de détail, mais qui risqueraient de sortir du cadre que s'est tracé le *Bulletin* en matière d'archéologie. Ce que nous avons dit suffira, sans doute, à intéresser nos lecteurs à cette belle église et à les convaincre qu'elle était un des plus beaux monuments romans de notre pays. Si l'on en excepte la cathédrale de Tournai, les grandes églises de Soignies, de Nivelles et peut-être deux ou trois autres, l'église du Parc ne trouve pas sa rivale en Belgique comme dimensions et comme style.

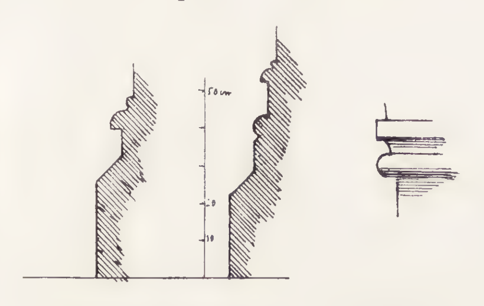


Dessin de R. L.

BASE DE COLONNETTE AVEC PATTE.

Que ne puissions-nous un jour la contempler rétablie dans sa beauté native ! La dépense serait forte, sans doute, mais ne s'agit-il pas d'un monument national ? Nos vieilles abbayes ne sont-elles pas un de nos apanages les plus précieux ? Espérons que les pouvoirs publics interviendraient largement, le cas échéant, dans une entreprise qui serait si hautement méritoire, du chef de l'histoire, de l'art et de la religion.

R. LEMAIRE.



PROFIL DES BASES DES COLONNETTES ENGAGÉES.

PROFIL DES TAILLOIRS.

LA PEINTURE A FRESQUE.

Il y a quelques années, je me mis à faire des recherches sur la technique de la peinture à fresque, dont la beauté à la fois si énergique, si douce et si vaporeuse, m'avait enthousiasmé; la possession de ce procédé antique de peinture me demanda beaucoup de recherches et d'expériences matérielles. Ces investigations furent longues et laborieuses.

En effet, je ne connaissais alors que peu de chose concernant ce mode de peinture; je n'avais que quelques renseignements vagues, puisés dans différents écrits sur la peinture, ou dans des dictionnaires dont les indications étaient incomplètes ou même souvent erronées.

Quelle espèce de chaux fallait-il employer ? Dans quelle proportion fallait-il mélanger la chaux et le sable pour obtenir le mortier voulu ? Quelles étaient les couleurs résistant à l'action corrosive de la chaux ? etc...

Autant de difficultés, autant de points essentiels auxquels je ne trouvais pas de solution satisfaisante et que, d'ailleurs, personne autour de moi ne pouvait résoudre, ce mode de peinture étant à peu près inconnu ici.

J'essayai différentes combinaisons de mortier, sur lesquelles j'étendis des couleurs; ces essais étaient quelquefois satisfaisants, d'autres fois la couleur ne se pétrifiait pas et s'effaçait sous le doigt, sans que je pusse m'expliquer la cause de cet insuccès. Je croyais avoir procédé identiquement à chaque expérience.

Je m'adressai alors à l'Italie, espérant que les traités techniques y abonderaient; je fus encore en partie déçu. Ce n'est que longtemps après que je connus le livre de Cennino Cennini. En Italie même, la vraie méthode est transmise par tradition, et gardée jalousement par les *affrescanti*.

Si les procédés de la fresque sont ignorés dans nos contrées, on ne doit pas déduire de ce que j'ai dit que tous les artistes italiens peignent à fresque en naissant ! Non, ce genre de peinture est monopolisé par quelques spécialistes et transmis de maître à élève.

Au cours de mes recherches, je lus, dans la vie de Guido Reni, que ce grand artiste avait cherché longuement, avant de posséder la technique de la fresque. Il avait peint à fresque des figures sur la façade du *Palazzo pubblico* à Bologne, mais ces peintures ne résistèrent point, ce qui l'obligea à les repeindre à l'huile, sur un fond préparé à la cire. Ces peintures sont à peu près perdues aujourd'hui.

Plus tard, il fit la connaissance de Gabriel Ferantini, modeste fresquiste, mais cœur généreux, qui le mit entièrement au courant du procédé, lui enseignant comment il devait fabriquer le mortier et lui communiquant tous les artifices et secrets du métier, avec bienveillance, sincérité et *amore*.

C'est le même mobile qui me fait écrire ces quelques pages. Je veux épargner à mes confrères des recherches décourageantes, en leur indiquant avec tous les détails les moyens d'exercer cet art merveilleux. Un

autre motif m'y pousse, c'est celui de faire connaître et apprécier la peinture à fresque, comme elle mérite de l'être, et la vive espérance de voir pratiquer ce bel art par nos artistes du nord.

Mon travail s'adresse non seulement aux peintres, mais aussi aux architectes, aux autorités ecclésiastiques et civiles, et à tous ceux qui s'intéressent aux manifestations de l'art ; puissé-je leur inculquer, par ces quelques pages, les sentiments que j'ai senti naître en moi, à mesure que je me familiarisais avec l'étude et la pratique de cet art si longtemps ignoré dans nos pays.

La fresque n'est réellement connue et appréciée qu'en Italie. C'est ainsi que très peu de personnes en France, même parmi les artistes, comprennent ce qu'il faut entendre strictement par le mot *fresque;* il en est de même en Belgique, où ce mot est souvent mal appliqué.

La majeure partie des peintures italiennes sont à fresque ; la plupart appartiennent aux XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles.

Cet art s'y perpétue encore de nos jours. On y décore à fresque les églises, les monuments, les hôtels patriciens, sans que cependant ce genre de peinture jouisse de la faveur qu'il eut à l'époque de la Renaissance.

Si nous consultons nos dictionnaires, même les plus récents, au mot *fresque,* les renseignements que nous y puisons sont d'une indigence déplorable, quand ils ne sont pas fautifs ; les auteurs se contentent de copier leurs prédécesseurs sans contrôle et sans étude personnelle.

Charles Blanc nous donne une bonne définition dans sa *Grammaire des arts du dessin.*

Le mot fresque dérive de l'italien *fresco, affresco,* qui veut dire *frais.* Dans quelques provinces de l'Italie on dit *a buon fresco* c'est-à-dire *au bien frais.* La fresque est donc une peinture exécutée spontanément, à l'aide de couleurs propres, sur un enduit composé principalement de chaux et de sable, et tout fraîchement dressé au moment même de peindre, par le maçon ou par l'artiste même. L'enduit, qui est quelquefois rugueux, d'autres fois lisse, au gré du praticien, n'est pas appliqué à son épaisseur définitive en une seule fois — cela le ferait gercer — mais à deux ou à trois reprises successives.

Ces couches inférieures peuvent être enduites, quelques jours à l'avance, mais la couche superficielle, celle qui recevra la peinture, n'est étendue, qu'au fur et à mesure de l'avancement de l'œuvre, le jour même. Je disais plus haut que la peinture doit être exécutée spontanément, parce que l'artiste ne peut retoucher ou revenir le lendemain sur le travail de la veille.

Molière l'a très bien dit :

> Avec elle il n'est point de retour à tenter,
> Et tout, au premier coup, se doit exécuter.

Cette impossibilité de revenir sur le travail des jours précédents est une des grandes difficultés de ce genre de peinture ; elle ne laisse pas à l'artiste la liberté de la peinture à l'huile et des autres procédés qui permettent des reprises et des retouches continuelles. Elle met l'artiste dans la nécessité cruelle d'abattre le travail de la veille, s'il n'est pas complètement satisfait de tel ou tel morceau, pour le recommencer dans l'espoir de mieux réussir. Aussi, les artistes

italiens de la Renaissance se virent-ils souvent obligés de recourir à un expédient pour obvier à cette désespérante nécessité ; surtout quand la modification à apporter était minime, ils retouchaient leur peinture à sec, *a secco* en opposition de *a fresco,* au moyen de couleurs détrempées, soit à la colle de poisson ou de gant, soit le plus souvent à l'œuf, ou au lait de figuier (sève du figuier). Ils employaient aussi la gomme arabique.

Ces retouches sont assez étendues dans nombre de fresques, c'est une faiblesse ; elles n'ont ni la sonorité, ni la splendeur de la fresque véritable ; elles ne résistent qu'un laps de temps limité. Dans leurs contrats, les maîtres fresquistes inséraient une clause leur permettant l'emploi discret des retouches en détrempe, *a tempera,* et beaucoup d'entre eux en ont abusé.

Il résulte de notre exposé que beaucoup de peintures murales sont bien à tort appelées fresques ; c'est le cas des peintures du Panthéon de Paris.

Ces œuvres admirables de Puvis de Chavanne sont des peintures à l'huile, exécutées sur toile à l'atelier et marouflées ensuite sur mur ; il en est de même de celles qui décorent le vestibule et l'escalier du musée d'Amiens, l'hémicycle de la Sorbonne, etc...

Le fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles, œuvre de J. Portaels et Payen, est une peinture au silicate de potasse ; la fameuse *Cène* de Léonard de Vinci, à Milan, est une peinture à l'huile, faite directement sur mur. Je reparlerai plus loin de cette œuvre si connue.

Les peintures découvertes en l'église Saint-Pierre à Louvain, dans une des chapelles absidiales, sont aussi sans contestation des peintures à l'huile. On a appliqué le nom de fresque à toutes ces œuvres, parce qu'elles offrent au regard l'ampleur, le repos majestueux des grandes fresques italiennes.

On pourrait avec autant de raison, comme le fit certain musicologue, appeler *une vaste fresque* l'oratorio de *Noël* de J.-S. Bach.

Beaucoup de peintures de nos églises sont donc improprement dénommées fresques.

Ces dénominations sont erronées parce que l'on confond peinture murale avec peinture à fresque ; or, la différence est essentielle.

Les moyens de peinture que je viens de citer : la peinture à l'huile, à la cire, à la détrempe, la stéréochromie ou peinture au silicate, et bien d'autres moyens employés sont inférieurs au procédé à fresque ; cela tient à ce que le pigment coloré est mélangé à un corps gras (huile, cire, œuf, caséine) qui lui sert de lien, mais qui noie et appauvrit le pouvoir colorant de ces pigments.

Ces peintures à l'huile, qu'on est obligé de rendre mates, pour éviter les luisants si désagréables sur les grandes surfaces des murs, sont ternes et sans vie ; elles n'ont, en outre, qu'une durée relativement courte :

1° Parce que l'huile et la cire rendent la surface enduite imperméable, ce qui est une mauvaise condition hygiénique pour le mur. Cette imperméabilité empêche, en effet, l'acide carbonique de l'air de pénétrer dans la chaux ;

2° Parce qu'il y a incompatibilité chimique entre ces matières et l'enduit des murs.

La peinture à fresque se distingue par sa splendeur sereine, par sa couleur vivante et agréable, par les grands effets décoratifs qu'elle rend aisément. Ceux-ci sont quelque-

fois sonores et violents, d'autres fois estompés et adoucis, car la fresque allie la vigueur des effets de la peinture à l'huile aux tons si suaves du pastel, sans cependant avoir la mièvrerie de ce dernier moyen d'expression picturale.

Le matité de ses tons est d'un charme comparable aux belles soieries anciennes : elle respire la vie. La fresque resplendit même, j'allais dire surtout, dans les endroits mal éclairés, dans les angles sombres des murs de nos intérieurs, là où les tableaux à l'huile ne présentent à l'œil qu'un chaos indéchiffrable.

Une comparaison vous convaincra. Mettez une surface peinte à l'huile en présence d'une autre peinte au lait de chaux, et vous serez édifié. Or, la fresque est encore plus brillante qu'une couche de lait de chaux, parce que les facettes du sable incorporé dans le mortier réfléchissent la lumière, et émettent un scintillement doux et agréable. Cette particularité est sensible dans les fresques de l'école toscane, dont les couleurs sont étendues, légères comme dans l'aquarelle ; l'école romaine, par contre, mélange un peu de blanc à tous ses tons.

La suavité et la puissance sont donc l'apanage de ce merveilleux procédé. On les obtient sans effort, avec peu de moyens ; que dire aussi de la richesse inimitable de ses gammes blondes ?

(A continuer.) G. De Geetere.

LE GEAI PARÉ DES PLUMES DU PAON.

A propos de l'Exposition des Primitifs français.

Il y a deux mois que l'Exposition a fermé ses portes. Ce serait une faute de passer sous silence un événement d'une importance aussi considérable. Nous n'entendons point faire la revue critique des œuvres qui furent exposées au pavillon de Marsan et à la Bibliothèque nationale. Nous envisagerons l'Exposition française au point de vue spécial des relations entre primitifs français et flamands.

Il faudrait dire beaucoup de bien de cette magnifique démonstration d'art dont la pensée germa à Bruges. Il faudrait féliciter chaleureusement les organisateurs, principalement celui qui en fut l'âme, M. H. Bouchot, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale.

L'Exposition produira, espérons-le, les meilleurs fruits et fera apprécier à leur juste valeur les œuvres des maîtres primitifs français. Dans un certain sens ce fut pour la France — plus que pour d'autres pays — une révélation. Tout Français ne peut plus ignorer qu'il y eut en France des primitifs qui, par l'intensité de l'expression et le don de regarder et d'interpréter la vie, s'approchent des primitifs italiens et flamands. Sans doute ceux qui, de longue date déjà, s'occupent de ces questions, étaient fixés ; mais la généralité connaissait si peu l'histoire de son art... la généralité croupissait dans l'ignorance, n'admirait que les œuvres de décadence.

Il s'agira pourtant de rectifier bien des assertions trop hasardées que s'est permises le légendaire chauvinisme français de maints critiques d'art, notamment de M. H. Bouchot.

Vous êtes-vous donné la peine de lire les articles, études, brochures traitant de l'Exposition de Paris ? La note générale — allant toujours *crescendo* — n'est-elle pas que nos pauvres Flamands sont définitivement enfoncés ?... Ils n'existent plus, ou plutôt, c'est à la France qu'ils sont redevables de leur existence ! Nos præ-Van Eyck sont Français. Les Van Eyck, les Memlinc, les Van der Weyden sont dépassés de plus de cent coudées par les Fromant, les Bourdichon, les Perreal, les Fouquet !...

Redresser de pareilles erreurs n'est guère chose aisée ; aussi notre intention n'est-elle pas de résoudre un problème difficile entre tous. Mais on a contredit des vérités si évidentes, qu'on ne peut pas impartialement ne pas protester.

La question à trancher est celle de l'influence mutuelle des diverses écoles de peinture.

Quelle école du moyen âge n'est redevable en rien à une voisine ? Il est contraire à toute vérité historique de soutenir que nos peintres flamands n'apprirent rien chez les Allemands, les Italiens et les Français... bien au contraire... et, avouons-le franchement, l'influence de ces derniers fut notable et relativement forte. Mais n'est-il pas également faux de soutenir que nos maîtres ne connurent point un art propre, un art de terroir éclos sur notre sol, inspiré de notre foi vive, adapté à notre tempérament flamand, reflet de nos êtres, image de nos mœurs et de nos coutumes ? N'est-il pas faux de soutenir que nos maîtres n'influencèrent pas d'autres écoles et notamment les écoles de France ?

C'est un fait bien acquis que nos præ-Van Eyck émigrèrent en grand nombre vers le sud et y consacrèrent leur talent au service de princes magnanimes, protecteurs des arts. S'y rendirent-ils à l'école ? Généralement non. Les seigneurs ne se seraient point contentés d'apprentis inhabiles qui devaient se former dans les arts. A tout juge impartial cette émigration prouve suffisamment l'existence et la prospérité de l'art cultivé chez nous par des artistes capables, prouve encore l'estime qu'on leur portait, prouve enfin que là-bas les peintres étaient plus rares ou moins bien notés.

Si l'histoire et les monuments semblent montrer que l'architecture ogivale prit naissance au pays qui fut, depuis, la France, elle apprend que ce genre ne fut point imité servilement chez nous. Pas n'est besoin d'y insister, les premiers principes sont les mêmes partout, ils ne dépendent ni d'un pays ni d'un peuple ; mais chaque pays, chaque peuple les comprend, les exprime selon son génie propre et particulier. Les différences accidentelles, les particularités sont autres chez chaque nation.

Un goût prononcé vers l'idéal est la caractéristique de l'art ogival primitif français, une tendance nette vers la réalité marque le goût flamand. Cette différence d'interprétation ne dépend pas uniquement du caractère particulier de chaque peuple, de ses sentiments et aspirations, ses mœurs et coutumes, mais aussi de la différence de climat, de la diversité des matières premières, de la facilité

plus ou moins grande de transport et de la particularité de main-d'œuvre.

Dans les diverses contrées — qui, plus tard réunies, constitueront la France : la Bourgogne, la Touraine, la Provence, le Bourbonnais, l'Orléanais, l'Ile-de-France, le pays d'Avignon, etc., mais qui, au temps qui nous occupe, étaient à divers points de vue, même essentiels, bien dissemblables et bien étrangères l'une à l'autre — les différentes écoles suivaient paisiblement leur idéal propre. Au commencement du XIVe siècle, cette marche ascendante s'arrête, une idée nouvelle, venue du nord, des pays de langue néerlandaise, pénètre dans les provinces françaises; cette idée, bien flamande, est la poursuite d'une saine et vraie réalité.

Comment surgirent les relations entre le nord et le sud ?

Nos contrées, spécialement le pays mosan, fournissaient une pierre ouvrable. Elle fut transportée, soit brute, soit travaillée et sculptée. Les ouvriers suivirent et s'en allèrent travailler à l'étranger. C'était la propagation de notre art. La sculpture française, à l'apogée de son idéalisme au XIIIe siècle, s'en retourne vers plus de réalité, spécialement dans les *pourtraictures*. C'était l'influence de nos artistes. Les sculpteurs tournaisiens expédiaient des sépultures, des fonts-baptismaux jusqu'à Amiens et Laon ; ils y érigèrent les monuments funéraires de la comtesse Mahaut d'Artois à Thieulay, de la reine Blanche, mère de saint Louis, à Montbusson (Saint-Denis), des comtes de Hainaut et de Flandre, à Valenciennes.

Et les peintres ? Nous soutenons hardiment, sans crainte de pécher par partialité, qu'à ce temps nous comptions des peintres, des maîtres dans toute la force du mot, des maîtres tels que nos voisins du sud n'en possédaient guère.

Il est beau de voir, à l'occasion de la belle exposition au palais de Marsan, les critiques d'art français remettre à sa place d'honneur l'art primitif français trop longtemps méconnu. Qu'ils en soient chaudement félicités. Mais, pas n'est besoin, pour atteindre ce but, d'abaisser injustement, par esprit de très étroit chauvinisme, ce qui constitue l'héritage immortel des peintres, nos aïeux.

L'Exposition de 1902, à Bruges, causa pas mal de dépit à M. le Conservateur des estampes à la Bibliothèque de Paris ; il n'y vint guère en toute impartialité,... non, car à Bruges il *a contemplé les petits canaux fétides où se meuvent des cygnes crottés,* il y a *subi l'extraordinaire ennui de mille choses, l'absence de goût moderne surtout !* Et les primitifs flamands donc !... Cela ne valait vraiment pas la peine ; si du bon il y avait, nous l'étions redevable à l'inspiration française. Selon M. Bouchot, pas un des maîtres flamands, *sans en excepter Van Eyck ni Memlinc, ni Gérard David, le héros du jour,* ne parviennent *à faire oublier Fouquet. L'admirable châsse de Sainte-Ursule, la châsse jolie, tendre, naïve, mais un peu bébête* (sic) *offre-t-elle à la station raisonnée et philosophique l'intensité de la vie, de la puissance et d'esprit rencontrée aux* HEURES D'ETIENNE CHEVALIER *ou dans le* PROCÈS DU DUC D'ALENÇON. *Et si nous voulons opposer portrait à autre — dans le portrait les Flamands triomphent — verriez-vous rien, en l'œuvre entier de Memlinc, chez Van Eyck même, qui surpassât l'extraordinaire bonhomme conservé à Vienne dans la galerie*

Liechtenstein, ni l'émail du Louvre, ni l'Étienne Chevalier de Berlin ?

M. Bouchot donna rendez-vous à Paris, à l'Exposition des Primitifs français ; là les Flamands seraient vaincus ! Quoi ? *Le plus mince* BARBOUILLEUR *des Flandres, formé à notre école, inspiré par elle, aurait son histoire !...* et les Français resteraient dans l'ombre (1).

Nous ferons remarquer que ces *barbouilleurs* flamands ne furent point formés à l'école française, que nous, Flamands, ne nous vantons point des petits barbouilleurs, mais des maîtres du siècle, à côté desquels les Français étaient peu de chose. Nous nous garderons bien de dénommer de cette façon le dernier des primitifs français. Il paraît pourtant que ces Flamands, tout barbouilleurs qu'ils soient, ne sont pas trop à mépriser, puisque les Français eux-mêmes se mettent à mal afin de les faire passer comme peintres de leurs écoles.

M. Bouchot trouva à Bruges maints tableaux qui, selon lui, étaient indubitablement de facture française. Nous n'avons pas l'intention d'entamer une discussion sur ce point; mais nous pourrions faire, à plus juste titre, remarque semblable à propos des primitifs français. Il y avait à Paris des tableaux attribués à l'une ou l'autre école de France, qui sont indéniablement flamands, d'autres, dans lesquels l'influence flamande apparaît à l'évidence. Force nous est de nous contenter de cette remarque, le temps et l'espace disponible ne nous permettant pas de traiter ici ce point au long et au large (2).

La période qui nous occupe pourrait se diviser en deux parties. La première, l'époque avant les Van Eyck, la deuxième, l'époque depuis les Van Eyck.

Quel fut avant les frères Van Eyck, avant le temps de la grande floraison, le rôle de la France ? Feu M. Paul Muntz, dans son livre *La Peinture française, du IX*e *siècle à la fin du XVI*e, p. 179 et suiv., nous l'apprend. Le témoignage de ce grand critique d'art, trop tôt enlevé à ses laborieuses recherches et savantes publications, a le grand mérite d'être impartial. Si M. Muntz n'a pu être témoin de la grande manifestation d'art français de 1904, cela n'empêche qu'il connaissait à fond les primitifs de son pays et son opinion n'aurait guère changé sous l'influence de la magnifique exposition. Oyez plutôt :

« Entre ces deux voisinages enchantés et redoutables (savoir : la Flandre et l'Italie), quel fut le rôle de la France ? Nous ne savons pas avec une rigueur scientique quel il a été, car les grandes œuvres ont péri ; c'est par une sorte d'intuition ou plutôt par des conjectures basées sur quelques faits qu'on peut imaginer ou même prétendre que, les aptitudes françaises étant données et la préparation intellectuelle étant fort avancée, ce rôle a dû être beaucoup plus actif et plus brillant qu'on le suppose. A la fin du XIVe siècle, nous étions en trop bonne voie pour nous arrêter brusquement; loin de là, nos relations avec l'Italie et la Flandre devenant de plus en plus fréquentes, nous nous sommes associés, dans la mesure de nos

(1) Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903.

(2) Nous citons entre autres les nos 4, 5, 6, 8, 9-11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 49 (?), 56, 73, 75, 84 (?), 89, 103, 120, 126, 129, 259, 312, 313, 314, 324, 329... etc.., au Palais de Marsan ; les nos 8, 56, 67, 68, 69, 70, 72... etc... 88... à la Bibliothèque nationale.

forces, au beau mouvement qui les entraînait vers les certitudes suprêmes, et, en effet, bien que le livre de nos gloires ait été cruellement déchiré, nous aurons à citer plus d'une grande œuvre et plus d'un grand nom. Le règne malheureux de Charles VI (1380-1422) paraît avoir été marqué par un effort de quelque conséquence ; nous avons déjà parlé de divers maîtres qui, à la mort de Charles V, vivaient encore. Plusieurs sont des Flamands, comme André Beauneveu, qui travaille au château de Mehun pour le duc de Berry, et comme ceux que le duc de Bourgogne employait à Dijon, à la décoration des palais et des églises. Du reste, pendant les premières années du XVe siècle et même au delà, l'influence flamande n'est pas douteuse. Il ne pouvait guère en être autrement. Sous Philippe le Hardi, sous Jean sans Peur, sous Philippe le Bon, la frontière du nord n'existait pas et l'échange des idées et des œuvres est continuel entre les grands ateliers de la Flandre et les villes de la Bourgogne, *qui n'est pas encore française*. Cette influence ne put que grandir lorsque, en 1425, Jean Van Eyck entra au service de Philippe le Bon. De son côté, nous l'avons dit, le duc de Berry employait volontiers des mains flamandes; mais il faut ajouter que quelques-uns de ces maîtres étrangers ont aussi travaillé pour le Roi de France, et, nationaux et Flamands, ils ont si bien le même idéal, qu'on hésite souvent à donner à leurs œuvres un certificat d'origine. »

(A suivre.) J.-B. DUGARDYN.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A MARCHE-LES-DAMES.

QUEL site enchanteur que celui que s'étaient choisi les dames de l'Ordre de Saint-Bernard au XIIe siècle, pour y passer leur vie dans la prière silencieuse !

S'il est vrai que les Cisterciens aimaient les beaux vallons, comme les fils de saint Benoît chérissaient les sommets des montagnes, on peut dire qu'ils eurent rarement la main plus heureuse. On ne saurait rien imaginer de plus calme, de plus reposant, de plus rêveur que cette belle vallée verdoyante et solitaire.

L'abbaye de Marche-les-Dames, reconstruite en grande partie aux XVIIe et XVIIIe siècles, a gardé néanmoins plusieurs vestiges de sa beauté native, restes vénérables qui font le charme des promenades du touriste archéologue. Les Ursulines de Cologne, que la haine de Bismarck amena depuis quelque trente ans dans ce beau séjour, montrent avec orgueil une très intéressante loggia octogonale que la tradition vénère comme la chaire d'où saint Bernard prêcha la parole de Dieu aux habitants de ces contrées. Quoiqu'il ne soit certainement pas du XIIe siècle, ce vestige intéressant semble bien avoir été une chaire comme le démontre son escalier ; selon toute vraisemblance, il s'agit de la chaire du réfectoire. Dans bien des couvents anciens, celle-ci est prise dans l'épaisseur du mur. Cette particularité est cependant trop rare en notre pays pour ne pas être signalée.

Mais la partie la plus intéressante est bien l'église qui sert actuellement d'église paroissiale en même temps que de chapelle du pensionnat. Elle date du début du XIIIe siècle, mais, elle aussi, a été fortement abîmée au XVIIe siècle. Heureusement que la libéralité de Mme la princesse d'Arenberg en permet actuellement la restauration, restauration bien comprise, comme une

courte visite a pu nous en convaincre. Les trois fenêtres murées du chevet ont été ouvertes et l'on y a retrouvé les meneaux et les réseaux presque intacts. La voûte en bardeaux va être rétablie sur des données anciennes, la partie supérieure des murs sera reconstruite et l'on ajoute une chapelle au sud pour les nécessités du culte.

L'église est d'un style simple, mais élégant. A remarquer surtout la belle lucarne du chevet, les patins des gables et les corbeaux qui supportent la toiture. Chose non moins intéressante : une porte du XVI[e] siècle en plein cintre, à profils très gothiques chargés entièrement d'oves et d'acanthes du plus pur classique. Quand l'intérieur aura reçu la décoration sobre qui lui convient et le beau mobilier que lui prépare le sculpteur Van Uytvanck, l'église de Marche-les-Dames sera redevable à sa généreuse bienfaitrice de n'être plus seulement une intéressante pièce archéologique, ce qui est bien, mais encore un temple digne du bon Dieu et de ses fidèles, ce qui est infiniment mieux.

ERIAMEL.

A ORVAL

Le *XX[e] Siècle* écrit :

« LA gilde Saint-Thomas et Saint-Luc doit visiter, un de ces jours, si ce n'est déjà fait en ce moment (1), les ruines de l'abbaye d'Orval. Les excursionnistes verront que les restes splendides de l'église Notre-Dame sont menacés, grâce à une stupéfiante et stupide incurie, d'une complète et prochaine destruction. Ils verront branler les arceaux encore debout, les jolis arceaux bâtis avec tant de grâce, d'élégance, de hardiesse. Ils se persuaderont que la rosace, la belle rosace qui s'épanouit comme une fleur, au-dessus des arcades romanes, dans le pan du transept qui a résisté, pendant plus d'un siècle, à tant de forces conjurées contre ces ruines magnifiques, est condamnée à s'effeuiller, à périr sans retour si les pouvoirs publics ne forcent le propriétaire, l'exploiteur de ces ruines, à protéger son bien contre le vent, la pluie, la vétusté. Ils reviendront d'Orval le cœur plein de tristesse, et de colère aussi. Si l'on n'y prend garde, les petites colonnes, fleuries d'acanthe, légères et gracieuses, tomberont un jour ou l'autre sous les coups des grands vents qui font rage, les nuits d'automne, dans le vallon solitaire. Ce qui fut l'abbaye d'Orval n'est plus qu'un champ funèbre, d'où l'on voit émerger, de loin, comme des tombes, au milieu d'arbres magnifiques, des moignons de murailles. Il naît chaque année un peuple d'arbrisseaux entre les pierres disjointes. Entre les arbres et les pierres, entre cette vie et cette mort, le combat est permanent. Laissera-t-on crouler les derniers débris de l'admirable chef-d'œuvre bâti par les moines du XIII[e], peut-être du XII[e] siècle ? Laissera-t-on se dissiper cette merveille dont le spectacle, si désolé qu'il soit, retient et enchante pourtant les regards, quand on le contemple, par un beau jour, du haut de la colline de Montaigu ? Les membres de la Gilde, en revenant d'Orval, songeront à tout cela. Nous n'en pouvons douter. Plusieurs sont puissants en haut lieu. On peut espérer qu'ils emploieront leur puissance à épargner le coup de grâce aux restes de l'abbaye d'Orval. Que de merveilles on aurait sauvées si l'État, il y a cinquante ans, avait forcé les propriétaires à protéger les ruines contre les injures du temps et le vandalisme des imbéciles qui vont à Orval pour dire qu'ils y ont été ! Que l'État intervienne à présent. Il peut sauver encore les débris d'un chef-d'œuvre. Cela suffit pour justifier son intervention. »

L'on se demande comment cette intervention de l'État, sur laquelle cette belle description insiste tant, pourrait se produire autrement que par l'achat des ruines, comme il fut fait pour Aulne et Villers.

Le propriétaire d'Orval ne souhaite peut-être pas autre chose. Il ne demande, sans doute, qu'à faire payer cher le droit d'installer des restaurateurs dans les ruines.

Nous ne nions pas que les ruines de l'abbaye d'Orval sont d'un vif intérêt, mais cet avantage spéculatif compensera-t-il bien les conséquences de l'acte qu'on préconise ?

(1) L'excursion de la Gilde s'est terminée le 10 septembre.

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 3e année, numéro 11, juillet 1904, page 328.)

LE BRAS ET LA MAIN.

I. Le Squelette du Bras.


E bras et l'avant-bras se composent de trois os : un os pour le bras, appelé *humérus* (voir H) ; deux os pour l'avant-bras, appelés le *radius* (voir 2) et le *cubitus* (voir 1).

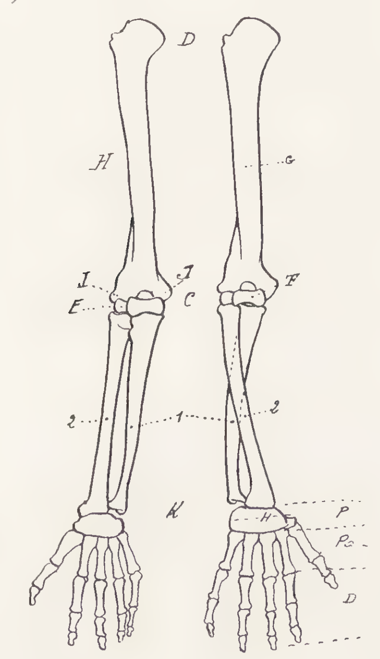


Figure A. Figure B.

H. Humérus
C. Charnière du coude.
G. Corps de l'os.
D. Articulation de l'épaule (scapulo-humérale).

E. Condyle.
F. Trochlée.
J. Epicondyle.
I. Epitrochlée.

L'extrémité inférieure de l'humérus s'articule avec la partie supérieure des deux os de l'avant-bras pour former le coude.

Les mouvements de l'avant-bras ne peuvent être latéraux, étant donné l'emboîtement de l'extrémité supérieure du cubitus sur la partie inférieure de l'humérus.

Les mouvements de flexion et d'extension sont seuls possibles ; en C, le cubitus est plus haut que le radius ; en K (articulation de la main), il est plus court. Le radius seul s'articule avec la main et, pour cet effet, s'élargit à sa base.

Dans la figure A, le bras est en suspension ou supination, montrant la paume de la main. Dans la figure B, il est en pronation (paume en dedans). Le cubitus demeure fixe, le radius seul se déplace en le croisant.

II. Squelette de la Main.

La main se divise en trois parties dans sa longueur :

Le *poignet* ou carpe composé de huit os (P) ;

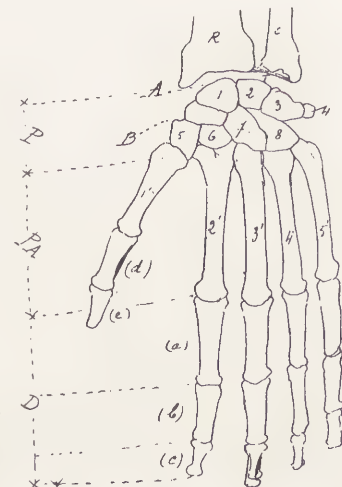
R. Radius.
C. Cubitus.
T. Ligament triangulaire, reliant les deux os de l'avant-bras à leur base.

Poignet ou Carpe.

1. Scaphoïde.
2. Semilunaire.
3. Pyramidal.
4. Pisiforme.
5. Trapèze.
6. Trapézoïde.
7. Grand os.
8. Os crochu.

Os métacarpiens ; 1', 2', 3', 4', 5'.

(a) Premières phalanges (phalanges) 5 doigts.
(b) Deuxièmes phalanges (phalangines) 5 doigts.
(c) Troisièmes phalanges (phalangettes) 4 doigts.



La *paume* ou métacarpe, composée d'un os pour chaque doigt (PA) ;

Les *doigts*, composés de phalanges ayant chacune trois os, sauf le pouce. Le pouce n'a que deux phalanges.

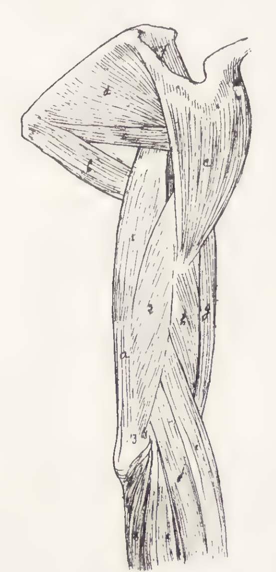
Voyez en A, l'articulation avec l'avant-bras (radio-carpienne). Le mouvement se fait en avant, en arrière et latéralement.

Les deux rangées d'os du carpe s'articulent en flexion et en extension.

La flexion des doigts ne se fait qu'en dedans ; le mouvement latéral est peu considérable.

III. Muscles de l'Épaule et du Bras.

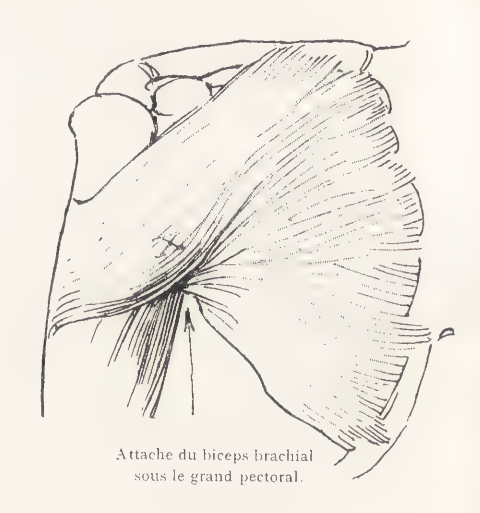
Le biceps brachial (g), qui occupe toute la longueur du bras, est formé de deux portions : le long chef et le court chef.



a. Triceps brachial se divisant en deux parties :
1, sa portion longue :
2, sa partie dite vaste externe,
3 est son attache à l'oliocrâne (coude).
b. muscle grand rond.
c Muscle petit rond.
d. Muscle sous épineux.
e. Muscle deltoïde.
f. Muscle susépineux.
g. Biceps brachial.
h. Brachial antérieur.
i. Long supinateur.
j. Premier radial externe.

Le long chef est un tendon qui remonte dans la coulisse bicipitale de l'humérus, et arrive, par l'articulation scapulo-humérale, à prendre son insertion sur le bord supérieur de la cavité glénoïde de l'omoplate. Le court chef s'attache au sommet de l'apophyse carocioïde, à côté du coraco-brachial.

Ces deux chefs sont recouverts par le muscle grand pectoral (X).



Attache du biceps brachial sous le grand pectoral.

Le biceps est le fléchisseur de l'avant-bras sur le bras, ainsi que le brachial (h).

Le triceps brachial (a) est composé de trois portions. Il est le muscle extenseur de l'avant-bras sur le bras. Il s'attache, en (1), à la partie la plus élevée de l'omoplate, passe entre les muscles grand et petit rond, et se termine sur la partie supérieure d'un tendon aplati, qui reçoit aussi les deux autres portions du muscle.

Son attache en (2) est au haut de la face postérieure de l'humérus ; en (3), au bas de la face postérieure de ce même os, et à la face postérieure de l'oliocrâne ou cubitus.

IV. Muscles de l'Avant-Bras gauche.

Le radius et le cubitus, os de l'avant-bras, sont recouverts de muscles allongés, terminés inférieurement par des tendons, dont la saillie est sensible au poignet. Quelques-uns meuvent l'avant-bras sur le bras, ou le radius sur le cubitus, mais la plupart meu-

vent la main sur l'avant-bras et les divers segments des doigts les uns sur les autres.

Le rond pronateur (6), le grand palmaire (7), le petit palmaire (8, 9), et le cubital antérieur (10) partent de l'épitrochlée et s'attachent à la base : le *rond pronateur* au radius qu'il fait tourner ; le *grand palmaire* à la base du métacarpien de l'index ; il est le fléchisseur de la main sur l'avant-bras ; le *petit palmaire* au ligament annulaire du carpe ; le *cubital antérieur* à l'os pisiforme du carpe ; il est fléchisseur de la main comme les précédentes, il l'incline vers le bord interne de l'avant-bras.

Le fléchisseur commun se divise en quatre : une portion pour les quatre doigts, hors le pouce qui en a une spéciale ; ils sont superficiels ou profonds.

Les superficiels s'arrêtent à la deuxième phalange, traversés par les internes qui s'attachent à la base de la troisième.

Les lombricaux sont les fléchisseurs spéciaux des doigts.

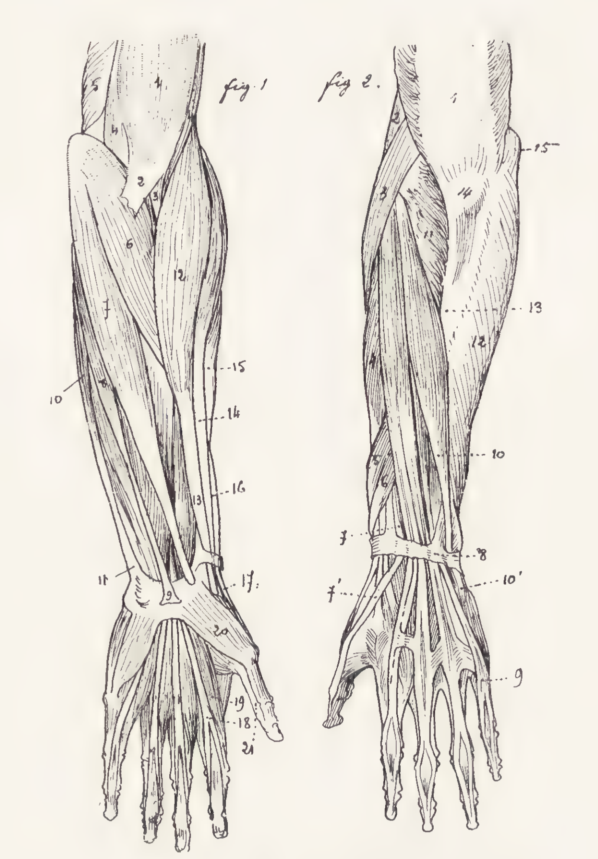


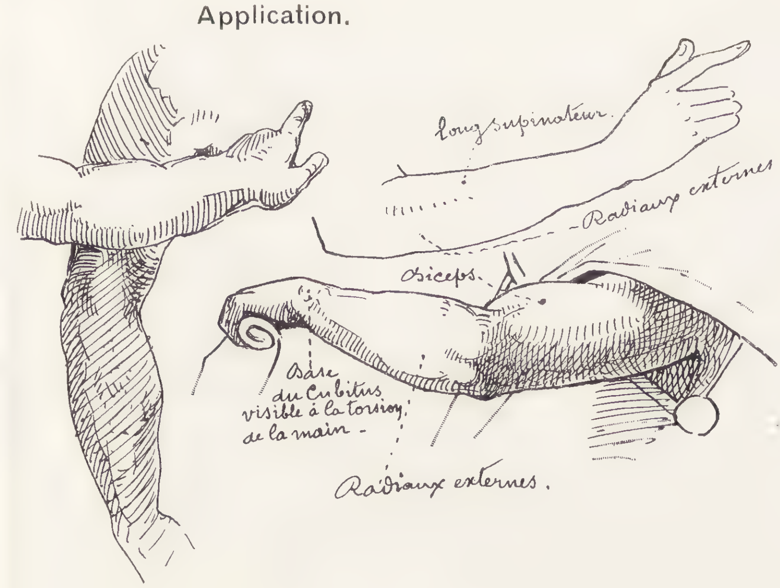
Fig. 1. AVANT-BRAS. FACE INTERNE.

1. Biceps brachial.
2. Son expansion aponévrotique.
3. Son tendon.
4-4'. Brachial antérieur.
5. Vaste interne du triceps.
6. Rond pronateur.
7. Grand palmaire.
8-9. Petit palmaire.
10. Cubital antérieur.
11. Son attache au pisiforme.
12-13. Long supinateur.
14-15 Premier et deuxième radiaux externes.
16. Long abducteur du pouce.
17. Tendon du long extenseur du pouce.
18. Fléchisseur superficiel des doigts.
19. Muscles lombricaux.
20. Court abducteur du pouce.
21. Long fléchisseur du pouce.

Fig. 2. AVANT-BRAS. FACE DORSALE.

1. Tendon du biceps brachial.
2. Long supinateur.
3. Premier radial.
4. Second radial.
5-6. Long abducteur et court extenseur du pouce.
7-7'. Long extenseur du pouce.
8. Ligament annulaire du poignet.
9. Extenseur commun des doigts.
10-10'. Cubital postérieur.
11. Anconé.
12. Cubital antérieur
13. Bord postérieur du cubitus.
14. Olécrâne.
15. Épitrochlée.

Application.



Applications.

Trapèze

Deltoïde

Pectoraux

Biceps brachial

Vaste externe du biceps

Brachial antérieur

Long supinateur

Flechisseur du pouce

Vaste interne du triceps

Brachial antérieur.

Rond pronateur.

Grand palmaire.

Petit palmaire.

Cubital antérieur.

Fléchisseur des doigts.

Fig 1. Bras droit. Face interne (supination).
D'après André Vésale.

(7)
(5)
(6)
(1)
(4)
(2)
(3)

Fig, 2. Croquis d'après Philippino-Lippi.
École Florentine. XVe siècle.

(1) Biceps brachial.
(2) Long supinateur.
(3) Grand palmaire.
(4) Vaste externe du triceps.
(5) Deltoïde.
(6) Pectoraux.
(7) Trapèze.

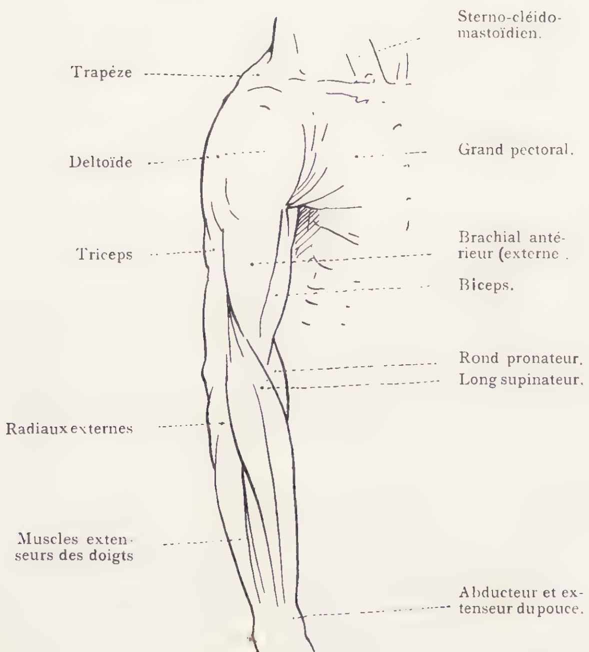


Fig. 3. Bras droit de profil (en supination).
D'après Léonard de Vinci.



Fig. 4. Fragment d'une Descente de Croix.
D'après Pietro Lorenzetti. École de Sienne. XIVe siècle.



I Vitrail au Mans XIIIe siècle.

D'après Albert Dürer.

Vitrail. — Sainte-Chapelle, à Paris.

Applications.

A titre documentaire, les quelques figures de I à IO donnent l'application en synthèse de diverses mains.

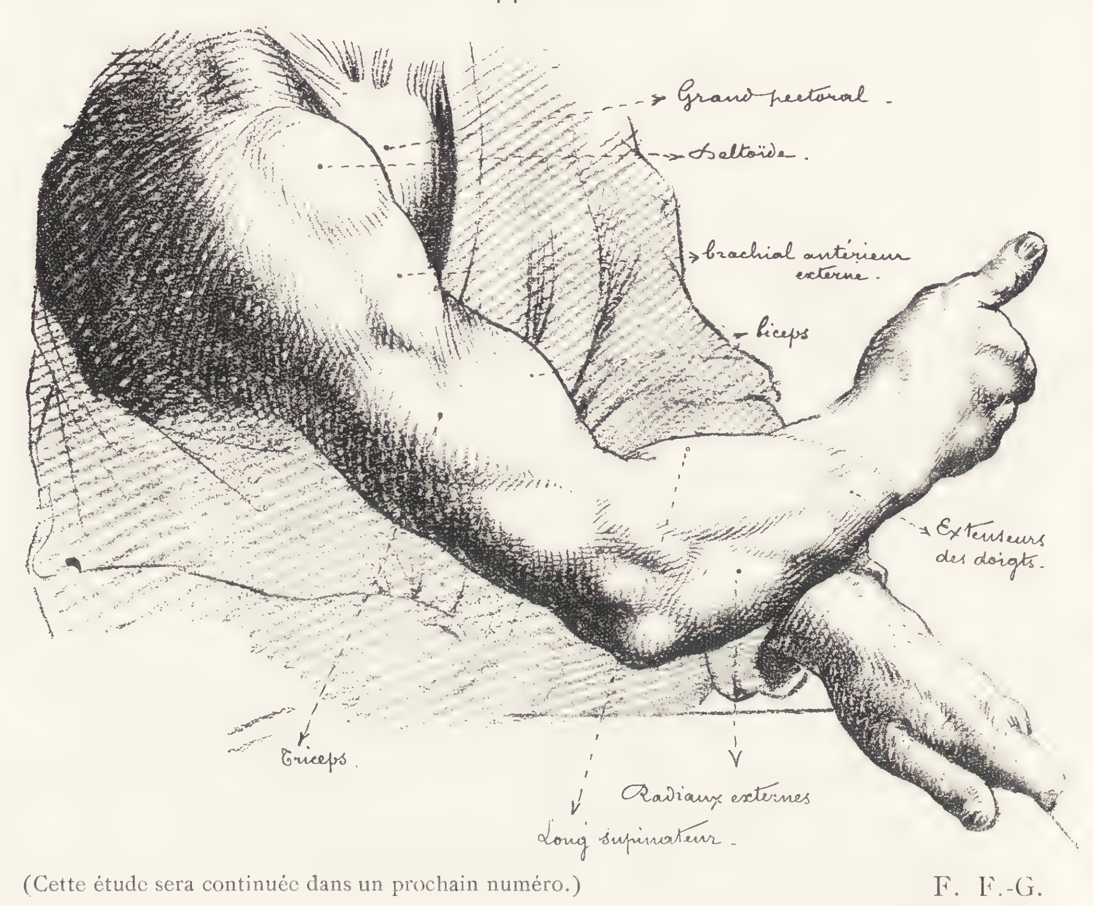
I-2-3-4-5 sont des relevés d'anciens vitraux du XIIIe siècle ; on y remarquera la convention la plus absolue.

Celles 6-7-8-9-IO, également pour vitrail, sont moins anciennes et ont leurs contours et modelés plus souples.

Les croquis suivants sont quelques exemples d'après Albert Dürer, etc... Ils ont le caractère de la lithographie.

Dans tous ces exemples, suivant qu'ils sont pour lecture de près ou à distance, les articulations des phalanges sont accusées.

Application.



(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.) F. F.-G.

VARIA.

LE MONDE A L'ENVERS — Le vieux chroniqueur Van Malder nous raconte que le retable de l'*Adoration de l'Agneau,* peint par les frères Van Eyck pour le maître-autel de Saint-Bavon, à Gand, ouvrait largement ses volets, les jours de grande fête, pour l'admiration des fidèles et des artistes et alors « les peintres jeunes et vieux et les amateurs d'art y affluaient, comme par un jour d'été les abeilles et les mouches volent par essaims autour des corbeilles de figues et de raisins ».

Aujourd'hui, l'œuvre merveilleuse, enfouie dans un caveau, ne s'ouvre plus qu'aux regards du snobisme touriste et contre argent.

Dans le chœur de Saint-Bavon l'on conserve un autel dont la laideur plantureuse détruit les lignes architecturales de l'abside. Plus bas, à côté d'élégantes clôtures de la Renaissance s'étendent, au-dessus des stalles en acajou, des panneaux en trompe-l'œil et un entablement d'un simili-romain écrasant.

D'autre part, les blasons des chapitres de la

Toison d'or moisissent dans les pourtours et dans les porches.

Quousque tandem ?

SPECTATOR.



A QUI DEVRA-T-ON L'ARCHITECTURE MODERNE ? Le *Bien public* publiait dans son numéro du 28 juillet :

« Un critique d'art distingué, actuellement en possession d'une chaire d'esthétique dans une École de Hautes Études, a complaisamment esquissé le tableau de notre art architectural présent ; dans ses notes, il cite deux douzaines de maîtres belges et se tait absolument sur l'École Saint-Luc : et je crois que c'est pure charité de sa part. Ailleurs, il y fait une allusion voilée, pour affirmer qu'elle ne demande à ses élèves que la copie de formes anciennes et qu'elle n'a produit que des pastiches assez médiocres (1).

La vérité, c'est que l'École Saint-Luc a préparé de longue main, depuis plus de trente ans, l'évolution irrésistible par laquelle est actuellement rénovée notre architecture, car, pour une grande part, le néo-style n'est que du gothique déguisé.

Dépouillez les constructions dites « esthétiques », du moins les bonnes, de quelques fantaisies qui les gâtent comme les courbes serpentines, et que restera-t-il d'intéressant, sinon l'emploi de matériaux apparents, la mise en évidence de la menuiserie et de la ferronnerie, l'usage de la flore stylisée et des essais de polychromie ? Qu'est-ce que ces nouveautés, sinon l'envahissement du rationalisme médiéval (les Anglais disent préraphaéliste) agrémenté de caprices puérils ou charmants ?

Or, cette évolution, qui l'a préparée, un quart de siècle durant, avant la naissance de nos jeunes architectes férus de leurs inventions ? C'est l'École Saint-Luc, qui avait demandé aux maîtres médiévaux les secrets de la saine construction et qui avait répandu les principes dans les Flandres, antérieurement aux premiers essais de ceux-là qui ont eu la monumentale suffisance de s'adjuger le monopole de l'esthétique.

Nos amis ont pris pour point de départ de leurs études le moyen âge ; ils ont tiré leurs modèles classiques de nos monuments nationaux, qu'ils ont dessinés et restaurés, avant de se mettre à composer librement des édifices absolument modernes ; et on les appelle des copistes ! On trouve originaux et personnels ceux qui continuent les errements gréco-romains et alignent des colonnades doriques ou ioniques à perte de vue.

Nous estimons, nous, que les plus modernistes ne sont pas ceux qui inventent des formes abracadabrantes, mais ceux qui savent adapter à des programmes généreusement modernes des procédés techniques sages, fussent-ils traditionnels, et se servir des matériaux les plus nouveaux, sans répudier les bons vieux moyens d'autrefois.

La tendance moderne et pratique de l'enseignement de l'École Saint-Luc est si accusée, qu'elle a pris de tout temps pour objectif de ses études les questions les plus vivantes qui se posaient dans le milieu gantois.

Ainsi, cette fameuse transformation du centre de la ville de Gand, à laquelle M. Braun aura attaché son nom, ayant eu le mérite de prendre l'initiative de son exécution, qui l'a conçue, sinon l'École Saint-Luc ? Il y a près de quinze ans que cette importante question était mise à l'étude dans un de ses concours de fin année.

Le *Courrier Belge* du 21 juin 1896, reproduit le projet élaboré dès 1890, par l'élève Alph. De Pauw (1), d'Ostende, pour la transformation des abords de la cathédrale Saint-Bavon, comprenant le dégagement du chœur et la construction d'un nouveau palais épiscopal. C'est, d'ailleurs, un des maîtres de Saint-Luc, le vénérable Auguste Van Assche, qui a conçu l'idée première des grands dégagements en voie d'accomplissement dans la *cuve* de Gand.

Quant à la restauration de la Halle aux

(1) V. FIERENS GEVAERT : *Nouveaux essais d'art contemporain*.

(1) M. l'architecte De Pauw, actuellement établi à Bruges.

Draps, elle était l'objet d'une excellente étude de notre architecte provincial, M. Étienne Mortier, lorsqu'il était encore sur les bancs de l'académie Saint-Luc ; c'était, je crois, vers 1878, il y a plus d'un quart de siècle.

Le projet de cet élève plein de promesses (brillamment tenues) était de tous points excellent, peut-être supérieur à celui qui a été exécuté, car il ne comportait pas les lourds balcons, qu'à tort selon nous, on a mis au bas des flèches des tourelles. Depuis, l'étudiant est devenu un maître, dont on parle relativement peu, parce qu'il est modeste et ne fait partie d'aucune coterie ; mais l'avenir le placera très haut parmi les artistes de notre temps, pour la part qu'il a prise à l'érection de l'Hôtel des Postes, et pour des restaurations consciencieuses.

Dans ses mains, la nouvelle chapelle dite « Heilig Graf », près de Saint-Bavon, est devenue un bijou architectonique, et aucune restauration n'a été effectuée avec plus de talent et de clairvoyance que celle de la façade sud de la cathédrale et de ses dépendances.

Les blanches maquettes bientôt légendaires qui, depuis tant d'années, se succèdent dans les niches de l'Hôtel de Ville, de temps en temps inspectées par une commission royale ou communale ou autre, attestent le désarroi de l'art de nos grands sculpteurs si artistes, mais parfois peu entendus en matière d'art monumental. L'une, emphatique et débordante, s'encadre mal dans son cadre, une autre s'y cambre avec trop de désinvolture, d'autres paraissent s'échapper d'un salon ou d'un boudoir. Il y a bien des années, — c'était, je crois, en 1896 — que ce délicat problème avait été résolu d'une manière satisfaisante par un élève de Saint-Luc, le sculpteur A. De Beule, dont les maquettes, encore imparfaites au point de vue du caractère monumental, étaient de grand style tout de même et ont fait sensation naguère. »



BIBLIOGRAPHIE.

LES *DENTELLES A L'AIGUILLE*, par ANT. CARLIER, avec préface par E. GEVAERT. Une brochure, in-4°, 58 p., nombreuses illustr., 2 pl. double hors texte. Bruxelles, Vromant & C°, 2 fr. 75.

Le *Bulletin* a cru bon de publier séparément, à l'occasion de l'Exposition des arts de la mode féminine, ouverte cet été à Ostende, les articles de M. Ant. Carlier, parus autrefois sous le même titre. Pourquoi ? Dans le but d'aider au relèvement de l'industrie dentellière. C'est ce que, dans la préface, expose M. Gevaert, directeur de notre revue.

Nos lecteurs ont tous connaissance des articles de M. A. Carlier. Apprenons-leur, cependant, que l'intérêt de ces artistes a été augmenté par l'adjonction d'un chapitre, très richement illustré, et dans lequel sont passées en revue et reproduites les plus célèbres et les plus belles dentelles historiques, telles que le bonnet de baptême du roi d'Angleterre, les dentelles des reines Élisabeth et Charlotte, les voiles nuptiaux de la princesse Eulalie de Bourbon, de la reine Marie Christine et de la princesse Stéphanie, et la traîne royale offerte, en 1878, par souscription nationale, à S. M. la reine Marie-Henriette, etc.

Le tout constitue un fascicule superbe par la beauté des illustrations et le luxe de l'édition non moins que par l'attrait de la matière.

A. LAUR.



LA PEINTURE A FRESQUE (1).

II.

APRÈS avoir exposé les qualités de la fresque au point de vue du rendu, j'ai à cœur d'aborder immédiatement le chapitre de ses vertus de résistance et de durée. C'est sur ce terrain que je dois la défendre tous les jours ; je me heurte ici à un préjugé tenace, irréfléchi, cimenté dans notre esprit comme une véritable fresque.

Je disais précédemment, en parlant de mes premiers essais, que je ne savais à qui m'adresser, pour obtenir quelque renseignement.

En effet, tous mes confrères avouaient ignorer la technique de la fresque ; mais, chose étonnante, tous étaient unanimes à me la déconseiller !

L'objection était la même toujours :

« La fresque ne résiste pas à notre climat froid et humide ! Il lui faut le ciel d'Italie. »

Cette phrase stéréotypée, nous l'apprenions par cœur à l'académie ; elle n'en renferme pas moins une profonde erreur. Il ne faut pas oublier qu'il pleut à Milan et à Florence presque autant qu'à Bruxelles ; et que, s'il ne gèle pas toujours en hiver à Florence, il ne fait pas agréable du tout à Milan au mois de décembre, lorsque le vent souffle des Alpes ! Bigre !

Après tout, il ne pleut pas dans nos habitations, ni dans nos églises, et en définitive un bon constructeur peut éviter qu'un mur devienne humide ; l'humidité de l'air ne nuit aucunement à la conservation des enduits de chaux, mais au contraire les solidifie, s'ils sont composés de bons matériaux.

On doit remarquer, en outre, qu'en Italie le grand ennemi de la fresque, est la poussière qui monte, entraînée par les courants d'air sec, et se dépose sur la surface des peintures, qu'elle finit par ternir, en pénétrant dans les pores de l'enduit ; désagrément auquel on remédie en nettoyant la surface avec des boulettes de mie de pain (2).

Cet inconvénient, est moins à craindre en Belgique.

Et d'ailleurs, pour soutenir que la fresque ne résiste pas en notre pays, il faudrait en avoir fait l'essai.

Cette expérience, nous ne l'avons pas, à part quelques rares exceptions sur lesquelles je reviendrai plus loin.

Pour pouvoir prétendre logiquement que la fresque se conserve en Italie seulement, il faudrait proscrire en Belgique l'emploi de la chaux et du sable dans les constructions ! Or, les enduits composés de ces matériaux se conservent parfaitement pendant des siècles, lorsqu'ils sont de bonne qualité.

Je ne parle pas, bien entendu, des détestables enduits que les plafonneurs appliquent sur les murs de nos habitations, faits de sable jaune, terreux : la chaux y est rare et de qualité inférieure ; ces enduits n'ont un peu de consistance que par les poils de

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, p. 80.

(2) C'est ainsi que fut nettoyé, il y a quelque vingt ans, le *Jugement Universel* de Michel-Ange, à la chapelle Sixtine.

vache que l'on y incorpore ; aussi, à la première infiltration suivie de gelée, ils se boursoufflent et tombent.

Les adversaires de la fresque, en Belgique, pour établir que ce procédé de peinture ne se conservant pas, ne doit pas être encouragé, avancent encore l'argument suivant : Les vestiges de fresque retrouvés dans notre pays sont détériorés et à peu près perdus.

Je rappellerai, tout d'abord, ce que j'ai dit plus haut, que l'on confond souvent peinture murale — quel que soit le procédé — avec peinture à fresque ; mais, en supposant que nos adversaires appuient leur opinion sur de véritables fresques anciennes, nous pouvons répondre ceci :

L'état actuel de détérioration ne prouve rien contre la durée inaltérable de la fresque dans notre climat ; cette ruine provient d'une ou de plusieurs des causes suivantes :

1° Ces peintures ont été exécutées sur un enduit fait de matériaux défectueux ; soit que la chaux fût de qualité inférieure, mal éteinte ou mal cuite, soit que le sable fût terreux, l'eau polluée ;

2° La proportion de chaux et de sable n'était pas parfaite ;

3° La trituration n'a pas été bien faite et a causé le manque d'adhésion ;

4° Le mur était malsain dès le moment de la construction, étant fait de matériaux remployés ; il peut l'être devenu, dans la suite, par suite d'infiltrations abondantes d'eau ;

5° Les couleurs employées n'étaient pas de celles qui résistent à l'action caustique de la chaux ;

6° L'artiste ne possédait pas parfaitement la technique du procédé ; par exemple, il a continué à peindre, alors que la surface de l'enduit commençait à se pétrifier : en conséquence, les couleurs n'étant pas recouvertes par la cristallisation de l'eau de chaux. n'ont pas été préservées de l'action extérieure des éléments.

C'est là une cause de détérioration qui s'accuse dans nombre de fresques italiennes.

Le peu de fresques connues en Belgique prouve la minime expérience des peintres qui les firent : n'ayant pas souvent l'occasion d'appliquer le procédé, ils ne pouvaient en posséder à fond toute la technique ;

7° Ces peintures n'étant que médiocrement appréciées par la suite, furent dégradées ; la main de l'homme, surtout celle des ménagères, est quelquefois terrible pour les œuvres d'art ; telles fresques furent percées de clous pour être cachées par des tentures, d'autres furent recouvertes de boiseries. Ne comptons pas ce que toutes eurent à souffrir des excès iconoclastes pendant le XVI[e] siècle. La plupart furent alors badigeonnées. Autant de causes qui peuvent avoir détruit ces œuvres remarquables.

Soyons donc bien convaincus que le climat de notre patrie ne peut nuire en rien à la conservation de la fresque.

Cependant, s'il s'agit de peintures extérieures, je n'oserais être aussi affirmatif ; une expérience de quelques années permettra seule d'en juger ; toutefois, je dois dire que des essais de couleurs faits il y a six ans et depuis lors exposés à toutes les intempéries, n'ont pas été autrement altérés que par la poussière salissant légèrement les tons.

En réalité, les difficultés inhérentes à la pratique de la fresque ont été l'une des

causes de l'abandon de ce mode de peinture et du peu d'empressement des artistes à le reprendre ; mais ces difficultés ne sont pas insurmontables, et, après un peu de pratique, les peines sont récompensées par les résultats obtenus.

Nous sommes gâtés par la commodité de la peinture à l'huile qui permet les improvisations, les ébauches enlevées d'inspiration et aussi les débauches de la virtuosité. Le tableau de chevalet a pris une importance capitale.

Or, la fresque est d'une muse austère et fière, son école est ardue et sa pratique demande beaucoup de religion, de jugement et de sûreté.

C'est avec raison que Michel-Ange l'appela *la peinture des hommes ;* il ne voulut peindre la chapelle Sixtine qu'à fresque, et fit abattre les plâtrages et les fonds préparés pour recevoir la peinture à l'huile, qu'avaient fait Bartholemo del Piombo et Bramante ; il disait que *la peinture à l'huile est du domaine des dames et des muscadins qui se piquent d'élégance de mains.*

La fresque, connue des Romains par les artistes grecs, se serait peu à peu répandue hors de l'Italie et se serait implantée dans notre pays, si le perfectionnement apporté à la peinture à l'huile par les frères Van Eyck, n'avait, en quelque sorte, amené une révolution dans l'art de la peinture. Cette évolution amena une rupture entre les sœurs unies jusqu'alors : l'architecture, la sculpture et la peinture ; cette dernière surtout, libérée de cette union, ne contribua plus qu'exceptionnellement à la décoration monumentale.

Si la faveur qui s'attacha depuis à la peinture à l'huile fut une cause de l'abandon de la fresque, une cause indirecte de son délaissement fut, je crois, la découverte de l'imprimerie ; cette invention, en donnant le coup de grâce à l'art de l'enluminure, dut atteindre en même temps la fresque, car la décoration des manuscrits était l'école de composition où se formaient les fresquistes. Désormais, hélas ! le *tableau* est devenu la principale, pour ne pas dire l'unique manifestation du génie de l'artiste-peintre et l'on considère la décoration des édifices comme un art tout à fait secondaire.

III.

Ceci nous amène à dire quelques mots de l'histoire de la fresque.

Ce genre de peinture est très ancien ; on ignore quel peuple le cultiva en premier lieu, on en trouve des traces sur des monuments égyptiens datant d'une époque reculée. Il y a un passage dans Ezéchiel, ch. XXIII, v. 14, qui évoque à notre esprit ce genre de peinture ; Ezéchiel peut avoir voulu parler d'une peinture à l'encaustique, ou de céramique, mais rien, non plus, ne s'oppose à croire qu'il ait voulu parler d'une fresque. Voici ce passage : « Ooliba a augmenté encore les excès de sa fornication; car, ayant vu des hommes peints sur la muraille, des images des Chaldéens tracées avec de vives couleurs, etc. »

C'est, on le voit, une haute antiquité ; mais évidemment la réserve s'impose ; rien ne nous autorise à certifier qu'il ait voulu désigner réellement une fresque dans le sens strict de ce mot.

La fresque fut pratiquée magistralement par les Grecs, comme l'atteste Vitruve

(liv. VII, ch. 3). Pline (lib. XXXV, cap. 49) nous apprend que Muræna et Varron, dans leur édilité, firent scier à Lacédémone une belle fresque peinte sur une muraille de briques, qu'ils firent transporter à Rome, en l'ayant, au préalable, renfermée dans un cadre de bois.

Il nous rapporte encore (Pline, lib. XXXV, cap. 4) une opération semblable tentée par Caligula, ce qui peut donner à penser qu'elle se pratiquait souvent ; il nous dit aussi que Lucius Mummius fit transporter à Rome les chefs-d'œuvre des peintres de la Grèce. De plus, on a trouvé dans les fouilles de Pompéi, au témoignage de Fr. Mazois, deux fresques déjà détachées du mur avant l'éruption, et placées à terre avec précaution pour être transportées ailleurs.

Il est à déplorer qu'aucune peinture grecque ne nous soit parvenue.

Les Romains furent initiés à la pratique de la fresque par les artistes grecs émigrés, car certaines peintures de Pompéi et d'Herculanum — les trois Grâces d'après Apelle, le génie d'Apollon, etc., ont un cachet d'origine qui ne laisse aucun doute à cet égard.

Vitruve même, dans son ouvrage sur *l'architecture* (lib. VII, cap. 3) nous le laisse entendre clairement, puisqu'il se base sur la façon de procéder des praticiens grecs pour donner de l'autorité à ce qu'il avance.

Toutes les peintures retrouvées à Pompéi ne sont pas à fresque, comme on pourrait le supposer ; les Romains peignaient beaucoup à la détrempe, c'est-à-dire avec des couleurs mélangées au blanc d'œuf ; ces peintures étaient appliquées sur enduit sec, ensuite on les recouvrait d'un vernis de cire punique liquéfiée avec de l'huile de noix très chaude ; peu après on approchait du mur un *cauterium* de charbons embrasés, pour faire ressuer la croûte ; le tout alors était frotté avec des cierges, et puis, essuyé avec des linges propres (Pline, lib. XXXIII, cap. 40), (Vitruve, lib. VII, cap. 9).

Cela n'était pas, à proprement parler, l'encaustique — on n'a pas découvert jusque maintenant de peinture à l'encaustique, ni à Pompéi, ni à Herculanum - mais un procédé dont on usait pour les couleurs qui ne résistent pas à la chaux (à fresque) telles que le *purpurissum*, l'*indigo,* le *bleu,* le *melinum,* etc. (Pline, lib. XXXV, cap. 31).

Le cadre de cette étude ne me permet pas de m'étendre sur l'*encaustique ;* ce procédé n'a pas encore été dévoilé, et je ne m'y attarderai pas, mais, je dois dire, en passant, que je me suis souvent demandé si cette mystérieuse cire punique, dont parlent Pline et Vitruve, était bien une cire ? J'ai tout lieu de croire que certaines résines, telles que le copal, la sandaraque, l'ambre, entraient dans sa composition ; cette cire punique a lassé les recherches de beaucoup de savants et d'érudits ; — Pline nous en donne une recette qui n'est pas sérieuse (Pline, lib. XXI, cap. 14) — il me semble que le mot *cera* a trop été pris à la lettre ; n'appelons-nous pas nous-même du nom de *cire d'Espagne, cire à cacheter,* une composition dans laquelle n'entre pas un atome de cire !

L'encaustique était peut-être une peinture faite avec des cires de différentes couleurs, du genre de notre cire à cacheter. J'en dirai plus long une autre fois. J'ajouterai que les seules peintures à l'encaustique connues sont au nombre de sept. La première se trouve au musée de Cortone, elle mesure 38.5 cen-

timètres de haut, sur 33 centimètres de large; elle est peinte sur ardoise et fut découverte aux environs de la ville par un laboureur en 1732; elle représente une *Muse*.

Trois autres se trouvent exposées au Louvre, ce sont des portraits sur planchettes de cèdre, et les trois dernières, d'origine égyptienne, sont au *British Museum ;* ce sont également des portraits.

Mais revenons à notre sujet. Je disais plus haut que les Romains employaient l'œuf comme lien de leurs couleurs (Pline, lib. XXX, cap. 26). Aussi beaucoup des peintures de Pompéi, peintes ainsi sur enduit sec, perdirent-elles leur éclat peu de temps après leur exhumation. W. Zahn, assista, en 1833, à la découverte d'une peinture murale dans la *strada della Fortuna ;* la couleur en était d'un beau vermillon; quelques jours plus tard, ce cinabre se changea en noir et devint, au bout de quelques mois, plus noir que les fonds noirs eux-mêmes ; ceux-ci, au contraire, perdaient de leur noirceur, au fur et à mesure que le cinabre devenait plus foncé, ce qui renverse la croyance erronée qu'on a établie, à savoir : que les anciens peignaient les fonds en rouge, les recouvrant ensuite de noir, par la raison que, dans plusieurs peintures antiques, au musée royal de Naples, les fonds sont devenus noirs et laissent paraître, çà et là, des traces de cinabre.

La destructibilité de ces restes curieux de la peinture antique avait été remarquée par les directeurs du musée, qui avaient charge de les conserver. Pour cette raison, ils firent enduire les peintures les plus remarquables de vernis à la résine sandaraque, alors qu'elles étaient encore sur le mur. D'autres fois, ils les enduirent d'une épaisse couche de cire, ce qui donne à ces œuvres, autrefois si fraîches, un brillant cireux, qui frappe les regards et dans lesquels des centaines de visiteurs ont cru reconnaître la peinture à l'encaustique des anciens dans toute sa splendeur.

Cette cire est partout d'application moderne, disent H. Cros et Ch. Henry, et il est regrettable que l'on n'ait rien trouvé de mieux pour conserver les peintures.

Le professeur allemand Schafheutl étudia les peintures de Pompéi, et, dans plusieurs d'entre elles, il reconnut la fresque à la mince couche de carbonate de chaux cristallisée qui les recouvrait. C'est cette cristallisation, produite par la présence de la chaux humide et de l'acide carbonique de l'air, qui enchaîne les couleurs à la chaux. L'indestructibilité de ces précieux restes de l'antiquité, comparés aux peintures à l'huile de notre époque, qui se décomposent déjà, a excité au plus haut degré l'intérêt des artistes et des archéologues. Plusieurs chimistes s'en sont préoccupés, entre autres Humphry Davy, Geiger, Chaptal. Ce dernier reçut de l'impératrice et reine, en 1808, sept échantillons de couleurs retrouvés dans la boutique d'un marchand de couleurs, à Pompéi. Il les analysa. Le premier était la couleur minérale que nous appelons « terre de Vérone », le second, de l'ocre jaune (1). Le n° 3, était du

(1) Chaptal remarque que, puisque cette substance passe au rouge par la calcination d'un feu modéré, il est à présumer que les cendres du Vésuve devaient être peu chaudes, lorsqu'elles ensevelirent Pompéi. Les moulages faits dans les *poches* de Pompéi nous montrent les cadavres des sinistrés, drapés ; des cendres incandescentes auraient immédiatement consumé les vêtements : la catastrophe fut, sans doute analogue à celle du Mont Pelé.

brun rouge ; le n° 4, de la pierre ponce finement broyée, très légère, et fort blanche; le n° 5, une espèce de fritte bleue ; le n° 6, un sable d'un bleu pâle ; le n° 7, une espèce de laque de garance.

En 1887, le professeur Willibold Artus d'Iéna, après une analyse sérieuse de certains restes de peintures, fut très étonné de découvrir sur l'une d'elles du *Wasserglass* et il en conclut que les anciens connaissaient le silicate de potasse et de soude ; mais il est à supposer que l'analyse d'Artus avait porté sur une de ces vieilles peintures que le chimiste von Fuchs avait, au dire de Schlotthauer, imprégnées de *Wasserglass* pour les mieux conserver.

G. De Geetere.

(A continuer.)

L'HOTEL DES POSTES DE ROULERS.



HOTEL DES POSTES DE ROULERS. Arch. M. J. Coomans.

NOUS avons donné dans le *Bulletin* (année 1901-02, pp. 329-334), le plan et les façades principales de l'Hôtel des Postes de Roulers, d'après les dessins de l'architecte de ce monument, M. l'ingénieur J. Coomans.

Nous sommes heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs une vue d'ensemble inédite du dit hôtel, dans lequel le service des postes fonctionne actuellement avec toutes les facilités désirables et à la grande satisfaction de tous les Rouleriens.

Le *Bulletin* émettait l'avis que l'exécution des plans mettrait en pleine évidence l'élégance et la bonne mise en place des détails ; il est aisé de se rendre compte que cette prévision s'est, en tous

points, réalisée et que, dans cet exquis morceau d'architecture, la proportion heureuse des diverses parties dispute la palme à l'harmonieuse beauté de la ligne.

Nous aimons surtout le pignon avec la porte d'entrée du public, lequel, dans sa dissymétrie obligée entre le rez-de chaussée et l'étage, laisse percer les qualités inventives et subtiles de l'architecte.

Le choix judicieux des matériaux, les profils nets et logiques des moulures, la variété des motifs qui ne contrecarrent en rien l'unité, donnent à l'ensemble le caractère de vie exubérante particulier à l'art civil ancien de la *West-Flandre* et il faut féliciter sincèrement M. J. Coomans de s'être inspiré de cet art national, dont il est parvenu à appliquer les principes sans perdre son originalité. Si nos maîtres du moyen âge s'étaient trouvés dans l'obligation d'ériger un édifice de l'espèce, ils n'eussent mieux su réussir et cette constatation est certes le plus bel éloge que nous puissions adresser à notre collègue M. Coomans.

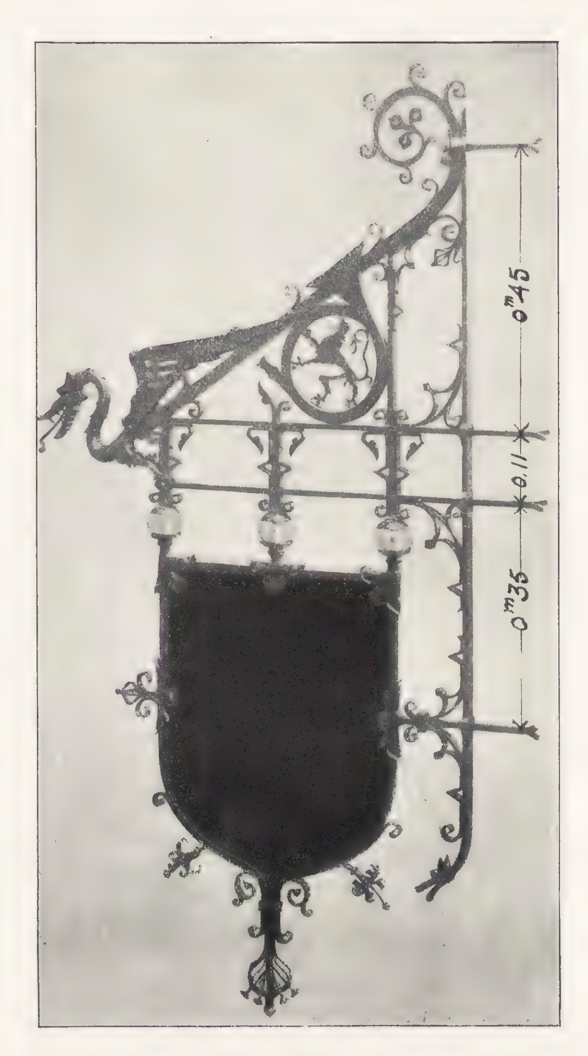
***

Les détails sont à l'avenant de l'ensemble.

Jugez-en par l'enseigne (pas de bâtiment des postes sans écriteau) qui vient d'être placée, près de la porte d'entrée, afin de renseigner le public sur les heures d'ouverture des bureaux.

Elle est en fer forgé et a été confectionnée par le maître ferronnier Blancquaert, de Gentbrugge, d'après les dessins de M. Coomans.

Toute description est superflue ; nous appellerons cependant l'attention sur la facture rationnelle de cet objet, dont toutes les parties concourent, du reste, à former un ensemble agréable et artistique ; peut-être le cornet-de-poste n'a-t-il pas assez d'intimité avec les supports (1) ; par contre, les



Arch. M. J. Coomans. Forg. M. Is. Blancquaert. HOTEL DES POSTES DE ROULERS. ENSEIGNE EN FER FORGÉ.

(1) Il convient de tenir compte des résultats de la polychromie que recevra cet ouvrage de fer forgé. Le cornet-de-poste, notamment, sera doré et son importance dans l'ensemble se trouvera du coup augmentée.

terminaisons sont de vraies trouvailles, d'un dessin et d'une exécution superbes.

Le travail en question est digne de l'Hôtel des Postes, à la façade duquel il sera apposé ; les artistes qui l'ont conçu et interprété ont ajouté un nouveau fleuron à leur réputation artistique.

A. v. H.

LA CHASUBLE GRANDE FORME.

QUI n'admire l'universalité de cet élan, parti de l'initiative du baron Béthune, pour retourner dans toutes les branches de l'art religieux, à la tradition du moyen âge, c'est-à-dire aux vrais principes de l'art chrétien et national ?

En architecture d'abord, est-il une église, ou même une chapelle, qu'on ne veuille bâtir en style ogival ou roman ? On meuble de même. On expulse, des anciennes églises, tous les souvenirs que la Renaissance y avait introduits. Le pays est littéralement couvert d'églises neuves, en style ogival.

En sculpture, cuivrerie, orfèvrerie, broderie, imagerie, tout ce qui touche au culte, se fait dans ce style. Quels efforts ne fait-on pas pour retrouver le genre du moyen âge dans la peinture murale et la peinture sur verre? Les sacristies sont remplies d'ornements en tissus du même goût. Il y a plus : voilà que le souverain pontife nous a lancés, à son tour, à la recherche du chant liturgique de saint Grégoire.

Bref, c'est un retour universel aux formes religieuses du moyen âge. Et certes, on a eu raison de reprendre l'art si rationnel, si esthétique, si pieux, si liturgique de nos pères.

Il y a, toutefois, un point en retard dans ce mouvement, une note en désaccord dans cette harmonie, et elle produit une dissonance assez étrange : on a conservé les formes modernes pour les seuls ornements sacerdotaux. Représentez-vous une splendide église gothique, où tout est dans le style, architecture et ameublement, où l'on ne voit plus le moindre vestige de la Renaissance, où particulièrement l'autel est *ad normam,* jusqu'au linge, jusqu'aux chandeliers ; les peintures sont gothiques, les vitraux de même, tous les personnages y sont représentés drapés dans ce style ; on a rétabli le chant grégorien dans sa fraîcheur première : la messe commence et l'on voit apparaître à l'autel le célébrant accompagné de ses ministres, habillés de ces platitudes que l'habitude et la nécessité seules nous font supporter.

Pourquoi cette anomalie ? Cette forme prosaïque n'a pourtant guère de titre à faire valoir pour son maintien. Elle tire son origine de la décadence de l'art religieux au XVe siècle. On se mit, à cette époque, à faire des ornements en drap d'or et brocart, assez raides de leur nature, on les chargea de pesantes broderies, et l'on dut, pour les rendre supportables, les rogner autant que possible. Ce furent des merveilles de richesse, de patience et d'habileté, mais qui perdirent leur sens et l'élégance de leur port.

Et le paganisme de la Renaissance a maintenu ces formes irrationnelles jusqu'à nos jours, sans comprendre ce qu'elles devraient être.

Elles sont pourtant drôles, en vérité ; aussi, tous les artistes du dessin sont-ils comme honteux de les reproduire dans leurs œuvres, et habillent-ils leurs pontifes des chasubles de l'époque antérieure. Quand ils ont cru pouvoir braver la difficulté et triompher de ce que ce vêtement a d'ingrat, ou bien, ils lui ont donné un mouvement insolite, ou bien, comme Rubens, ils ont fait un saint Ignace fort singulièrement affublé.

Pourquoi donc alors maintient-on ces formes ?

La grande raison, c'est, sans doute, qu'on ne peut changer la forme reçue, sans autorisation.

La seconde, c'est peut-être que les essais des formes anciennes n'ont pas été assez heureux.

La première raison est, certes, très grave, mais tombe à rien, dès qu'il y a autorisation. Or, nous voyons nos supérieurs se montrer très larges à l'accorder. En Allemagne et en Angleterre, ces formes sont autorisées d'une manière générale et rien n'est plus commun que de les y rencontrer.

En Belgique, elles apparaissent un peu partout, et elles ont fait, ce printemps, leur entrée dans une de nos cathédrales. Qui peut douter que le souverain pontife, à la première occasion, ne lève tout interdit, lui, qui s'est montré si amateur de la liturgie des grands siècles, dans son *Motu proprio* sur le chant sacré ?

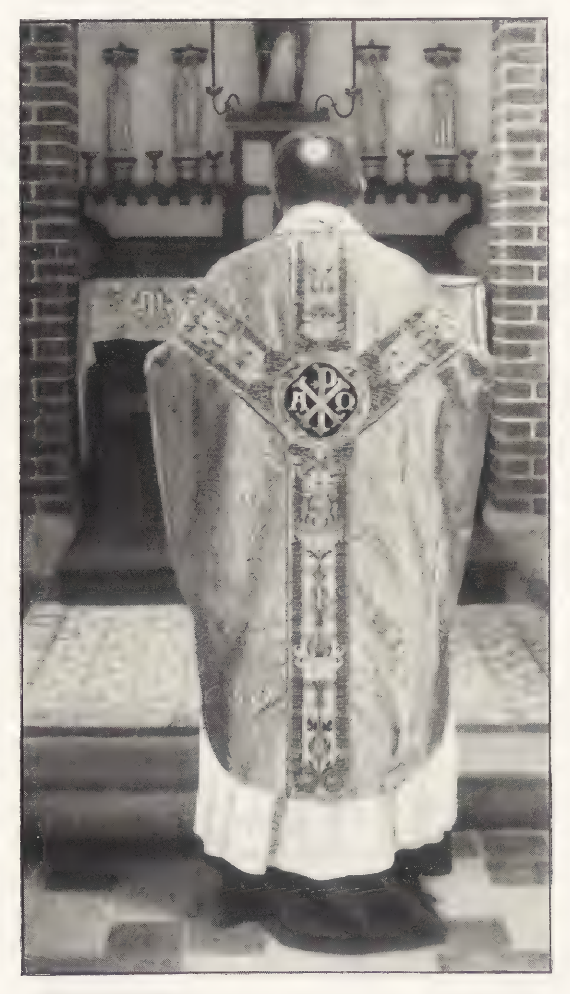
Peut-être pourrait-on trouver une seconde cause dans ce fait humiliant pour tous les arts humains, qu'aucun ne parvient à atteindre l'idéal, et que l'œuvre la plus belle laisse encore place à la critique et au regret.

Si la chasuble moyen âge fait toujours bon effet, par devant, elle est, souvent moins élégante, par derrière; si la forme romane est la plus riche, elle deviendrait facilement incommode, et, c'est un problème assez délicat que de faire une chasuble antique qui soit, à la fois élégante et commode, bien drapée dans tous les mouvements de l'officiant. De même qu'il ne faut pas gâter la belle cause du chant grégorien traditionnel, par une mauvaise interprétation, ainsi, ne faut-il pas arrêter le retour aux formes antiques par une mauvaise coupe de ces vêtements.

Nous avons, direz-vous, des renseignements et des modèles. Sans doute, et le chanoine Reusens dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne,* est entré dans les plus grands détails sur ce sujet.

Pendant la période romane, la chasuble retombait de tous les côtés, autour du corps, jusqu'au sol. Le prêtre la relevait sur ses bras latéralement.

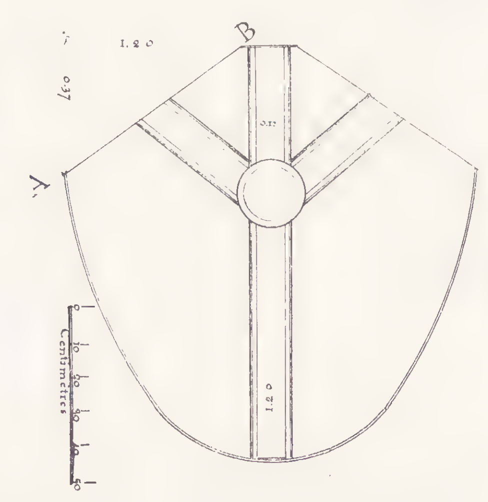
Telle la chasuble de saint Thomas de Cantorbéry, conservée à la cathédrale de Tournai, assez semblable, pour la coupe, à une chape fermée par devant et dépourvue de chaperon. Une croix en Y, formée d'orfrois beaucoup plus étroits que ceux d'aujourd'hui, la garnit sur la poitrine et sur le dos. Elle a $1^{m}50$ de longueur et 5 mètres de pourtour. On conserve, à l'église de Saint-Donat, à Arlon, un ornement de la même époque qui a paru à l'Exposition des Primitifs de Bruges. Il est donné comme une chasuble de voyage de saint Bernard. Elle était vénérée,



CHASUBLE GRANDE FORME, MODÈLE I.

de temps immémorial, à ce titre, au monastère de Cambron, près Cambrai, fondé par saint Bernard. A la Révolution française, les moines, avant de se disperser, se partagèrent certaines reliques. Celle-ci échut à un religieux qui vint se retirer près de sa parenté, au pays d'Arlon et la laissa, à sa mort, à l'église de Saint-Donat où elle se voit aujourd'hui. Elle est plus longue par devant et par derrière ($1^{m}20$) que sur les côtés ; elle a $1^{m}86$ dans sa plus grande largeur et est coupée en pointe. Elle est de couleur blanche, en toile de lin, sans doublure, ni bordure. La croix en Y se compose d'un simple galon en soie rouge, de trois centimètres de large. L'étole, très longue, et le manipule sont en un tissu de couleur, représentant des animaux et des végétaux symboliques ; ces pièces n'ont pas plus de six centimètres de large : elles se terminent en patte.

Il y a peu d'églises où il conviendra de retourner à cette forme primitive : outre que, moins commode, elle déplairait, de ce chef, à notre époque affadie, elle entraînerait à des modifications aux usages reçus, absolument trop considérables. Car, il n'est pas raisonnable de s'habiller d'une chasuble romane pure et de ne plus être de l'époque pour les autres usages : or, on étonnerait bien son monde, si on voulait le transporter, avec quelque fidélité, dans un chœur d'église

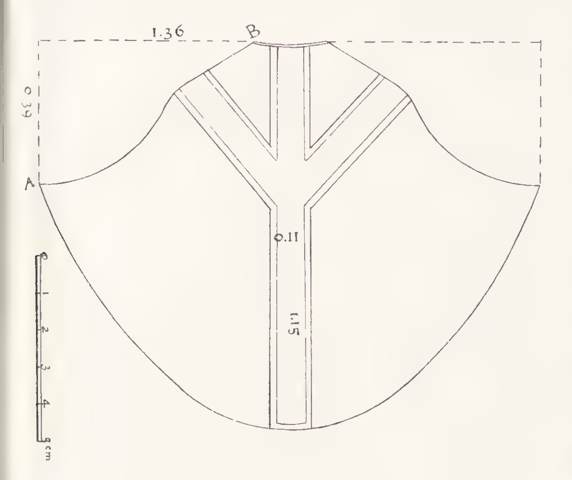


PATRON DE CHASUBLE, N° I.

disposé, meublé, garni, en tout point, à la romane.

Par contre, la chasuble du XVe siècle a

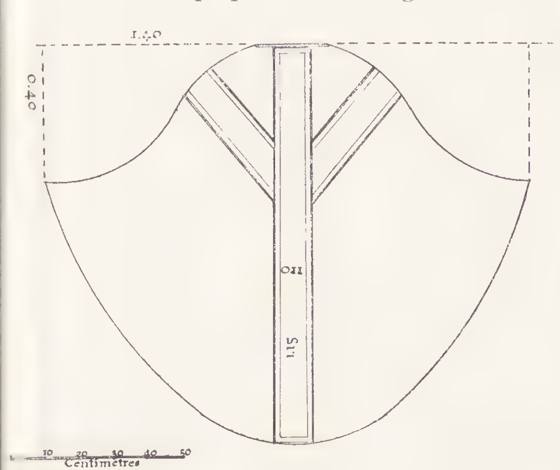
tous les inconvénients de la chasuble moderne ; c'est alors que les croix s'élargissent, se remplissent d'architectures et de sujets brodés, que les chasubles entières se couvrent



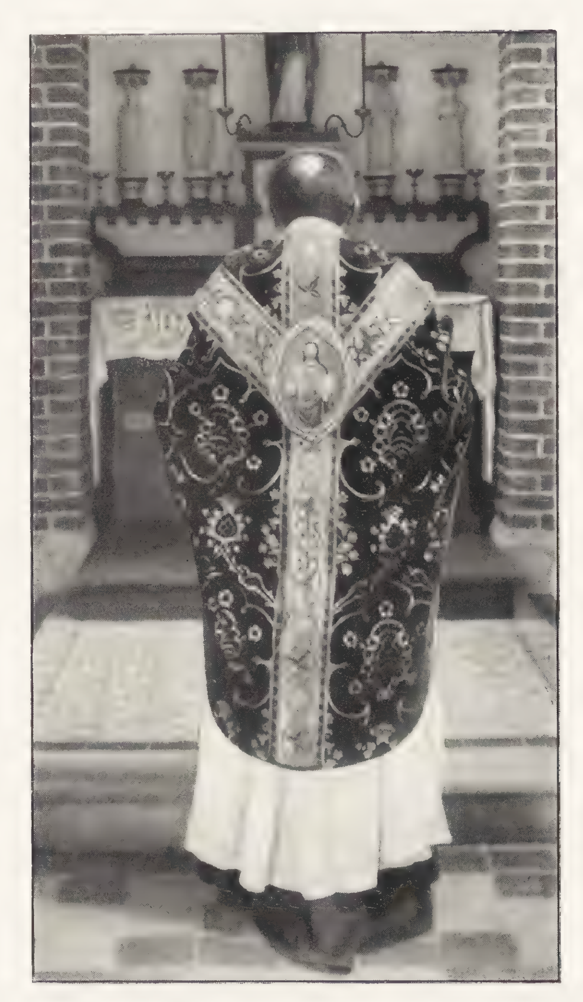
PATRON DE CHASUBLE, N° II.

d'ornements. En conséquence, il faut donner de la raideur pour faire valoir ces peintures à l'aiguille, et il faut racornir les formes, le plus possible pour diminuer le fardeau des officiants.

Il est donc préférable de prendre ses modèles à une époque moins éloignée de nous



PATRON DE CHASUBLE, N° III.



Des ateliers de M. Jos. Grossé, à Bruges.

CHASUBLE GRANDE FORME SELON LE PATRON II OU III.

que le roman, mais antérieure à la décadence : tel le XIV[e] siècle.

A cette époque, la chasuble, sans plus avoir l'ampleur du XII[e] siècle, a encore conservé de belles dimensions, un drapement noble et artistique, de la modération dans son ornementation. L'étoffe est souple. Les bandes d'orfrois se sont élargies, sans atteindre, toutefois, plus de dix à onze centimètres.

Les chasubles de ce temps, encore existantes et non remaniées, sont extrêmement rares; par contre, les représentations de prêtres en chasubles du XIIIe au XIVe siècle, ne manquent pas dans les vitraux, les peintures et les sculptures du temps. Elles nous fournissent beaucoup d'indications : seulement, aucun de ces personnages n'est vu de dos. Or, la difficulté gît, surtout, à trouver une coupe naturelle qui donne un bon drapement par derrière. C'est étonnant; mais les ornements coupés, pour donner cet effet, ne sont pas à trouver. Les chasubles de cette forme, confectionnées aujourd'hui, tombent en plis verticaux, comme si on était vêtu d'une loque. Telle la chasuble n° 1, ci-avant, coupée d'après un patron reçu de Tournai. Qu'elles viennent d'Allemagne, des Flandres, voire de ce sanctuaire de la tradition liturgique, qu'on appelle Maredsous, c'est toujours le même effet de loque.

Aussi, est-ce à tort qu'on prétend les avoir coupées sur la chasuble de saint Thomas de Cantorbéry : il est facile de reconnaître la différence de coupe, en la comparant, telle qu'elle est dessinée dans Reusens, avec le patron de la chasuble n° 1 ci-dessus.

Plus la couture, qui sert de ligne de partage, entre le devant et le derrière, se rapproche de l'horizontale, plus les plis tombent droit; plus cette couture est oblique, plus la chasuble *tire,* et plus les plis se font cassés.

On aurait donc déjà une chasuble assez bien drapée en faisant cette couture A B plus oblique. Pour éviter que la chasuble ne remonte dans la nuque ou ne fasse au cou des plis désagréables, il faut que cette ligne de partage soit, d'abord, plus horizontale pour prendre le tour des épaules, puis, biaise davantage pour procurer le drapement. Toutefois, pour arriver à un plissement mieux réparti, il a fallu en arriver à la coupe, un peu tourmentée, du patron n° II ou du patron n° III (1).

Il faut employer des étoffes légères : le velours est un peu lourd, à moins d'être employé sans doublure. Le bougran doit être supprimé partout où la chasuble doit se draper. De la broderie très fournie a aussi l'inconvénient d'apporter de la raideur. La chasuble se retournant, surtout sur le devant, demande une doublure de bonne qualité et d'une couleur bien assortie avec l'endroit : un contraste heureux de couleurs est agréable.

Les dimensions de ces chasubles varient entre de certaines limites : en Allemagne, on les fait souvent de 1^m35 de longueur ; on en voit en Belgique, de 1^m15. Elles ne devraient pas avoir, en largeur, moins de 1^m15.

La chasuble est en tout point semblable par devant et par derrière, sauf l'échancrure pour passer la tête.

Ce serait peu sérieux de se servir d'une chasuble de cette forme, si les accessoires n'étaient pas en harmonie. Ainsi l'étole et le manipule devraient répondre aux indications données par Reusens. L'aube ne devrait pas avoir de dentelle : outre, que c'est un anachronisme, cette parure est trop légère pour la sévérité du vêtement. Il faut, du moins, pour le genre gothique, des broderies en couleur exécutées sur la toile même, au bord inférieur et aux manches. On fait actuellement de ces broderies au coton qui gardent

(1) Le patron n° III semble plus logique, si l'on peut dire, que le n° II. Dans l'exécution, l'un et l'autre produisent un résultat sensiblement le même.

leur teinte et qui s'exécutent très rapidement, au moyen de la machine à soutacher. M. Béthune a édité, chez Desclée, à Tournai, un album de ces broderies, genre moyen âge. Le P. Braun en a édité un autre, comprenant 200 modèles de broderies religieuses, chez Herder, à Fribourg-en-Brisgau.

Quant aux parures rectangulaires en étoffe de couleur, sur le devant et sur les manches, elles n'ajoutent rien à la dignité du vêtement ; ce ne serait qu'une petite satisfaction d'archéologue de les rétablir. Il en est de même des amicts parés et des cordelières brodées. Mais, d'autre part, avant tout, la chasuble grande forme appelle des dalmatiques et chapes du même caractère : grosse question qui n'est pas résolue et demanderait une étude spéciale.

Dès qu'on voudra retourner au moyen âge, pour les vêtements sacerdotaux, on devra aussi supprimer certaines formes et certaines ornementations modernes ; par exemple, les surplis munis d'ailes au lieu de manches, les bouquets de fleurs artificielles, les fausses souches de cierges, etc. La garniture légitime des autels sont les parements d'étoffe, les candélabres, les reliquaires.

Je conclus : le drapement de la chasuble n° II me semble assez satisfaisant pour gagner la victoire sur la chasuble moderne. Si donc, tout le monde est d'accord pour critiquer celle-ci — et je pourrais en citer des témoignages nombreux — il faut retourner à la forme du moyen âge, surtout dans les églises où, déjà, la construction et l'ameublement sont gothiques. C'est à tort que l'on craindrait le prix de revient plus élevé de ces chasubles, si l'on tient compte qu'elles demandent plutôt de la simplicité ; à tort aussi, qu'on les croirait incommodes, si elles sont — comme elles doivent être — souples et légères, et si on veut, lorsqu'elles sont très larges, les retenir au coude par une embrasse ou une pincette ; — à tort, qu'on les croirait mal venues du peuple qui leur reconnaît facilement plus d'élégance et de noblesse qu'aux autres. Si, déjà, elles sont élégantes, vues de dos, elles sont superbes, vues de devant ou de côté, et chaque mouvement du prêtre fait varier à l'infini les plis et les effets.

Il est donc permis de faire le vœu qu'elles reviennent en honneur. Alors, on pourra, dans une église de style chrétien, mettre tout à l'unisson : l'architecture, l'ameublement, le chant et les ornements sacerdotaux, et si, par dessus tout, la foi et la piété des fidèles y répondent, on se sera considérablement rapproché de l'office idéal, tel que le demandent la Majesté et la Bonté de notre Dieu et Seigneur Jésus-Christ, à qui soit la gloire dans tous les siècles, particulièrement par les efforts de son Église.

L., curé.



LE GEAI PARÉ DES PLUMES DU PAON *(Suite)* (1).

IL paraît que l'exposition parisienne a renversé de fond en comble l'histoire de la peinture primitive. S'il faut croire les Français sur parole, il ne reste plus guère de primitifs flamands, ou s'il en reste, ce ne sont que des peintres inféodés à l'art français. Jean Bandol de Bruges, Claus Slutter de la Gueldre, Melchior Broederlam d'Ypres, Jean Beaunepveu, Jean Malwel, Henri Bellechose et cent autres, sont dûment Français. Qu'y fait leur origine thioise (ce dont d'aucuns osent même douter, malgré les preuves irréfutables à l'appui), ils sont Français par leur éducation artistique, leur idéal, leurs conceptions, leurs travaux. C'est aisé à dire, malaisé à prouver.

Une étude approfondie, une comparaison minutieuse démontre tout le contraire et défait tout un système préconçu. Que si l'on objecte le grand nombre d'émigrants qui allèrent au sud, la réponse apprend que ces mêmes peintres n'y firent que passer et ne quittèrent point leur pays natal sans esprit de retour, qu'ils travaillèrent chez nous, à Bruges, Ypres, Gand, Courtrai ; qu'un plus grand nombre encore ne délaissèrent pas nos provinces, où leurs gildes et corporations florissaient, bien avant que celle de Paris fût régulièrement fondée, le 12 août 1391. Quelle ne fut l'influence de nos peintres en France ? Ecoutez ce qu'en dit M. Georges Lafenestre, conservateur des peintures au Louvre, dans sa magistrale introduction au catalogue officiel. « Les similitudes de style, de technique, d'observation de détails qu'on trouve à la fois chez des Flamands, des Bourguignons, des Parisiens, des Véronais, des Toscans, des Ombriens, des Colonais, ne sont pas dues au pur hasard. Pour la sculpture, l'influence de l'école dijonnaise (2) sur les écoles toscane et lombarde, par les œuvres de Marville, Sluter, Claus de Werve etc. (3), sur Jacopo della Quercia, Donatello, Jacopino del Tradate, ne semble pas contestable. On trouvera un jour les preuves matérielles des contacts par lesquels se sont formées alors les deux grandes écoles de peinture, la flamande et la florentine, dont la virilité souveraine éclata presque en même temps, à Gand, par le triomphe de l'agneau, des frères Hubert et Jean van Eyck (1420-1432) et à Florence par les fresques du Carmine, de Masolino da Panicole, et de Massacio (1422-1427). A cette date, hélas ! l'école française a perdu son avance ; quel qu'en soit notre désir, nous ne saurions montrer alors une peinture puissante et harmonieuse, dont l'exécution, à la fois nette et pondérée, libre et savante, solide et brillante, puisse être comparée à ces chefs-d'œuvre d'un naturalisme si profondément poétique par sa gravité supérieure... etc... »

Que suit-il de là ? L'école française florissait, grâce à la présence de peintres étrangers, mais une fois qu'ils quittent le

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, p. 83

(2) L'école dijonnaise est celle de nos ducs de Bourgogne ; là les Flamands étaient passés maîtres.

(3) Trois Néerlandais.

pays d'émigration, c'en est fait de l'école française... ! Soit ! Voilà que ce fait peut encore s'expliquer tout à l'avantage des Français. « La pure école de Paris (?) » — écrit M. Louis Gillet dans *Le Correspondant*, 25 avril 1904 — elle est en plein éclat, en pleine floraison, on devine les fruits — (?... nous préférons les voir, les palper, les goûter) —... c'est alors qu'une suite d'événements terribles : la folie du roi, l'assassinat du duc d'Orléans, Azincourt, le siège de Paris, la disette, les factions, l'assassinat de Jean sans Peur, labourent, bouleversent le pays, brusquement le déchirent, et, pour ne parler que de l'art, anéantissent Paris, *en créant du même coup, de l'un de ses débris, ce qu'on appelle l'école flamande* » *!*

C'est bien compris. L'école flamande... création de l'école de Paris ! — l'école flamande... débris de l'école française. — L'école flamande ?... mais non,... ce quelque chose qu'on appelle — bien improprement — école flamande !...

Ainsi l'on arrive à l'époque des illustres frères van Eyck, quand naquit (?) cette soi-disant école flamande ! Énigme, mystère, cette apparition des frères Hubert et Jean van Eyck, un tournant de l'histoire de l'art qui, jusqu'ici, n'est pas encore complètement compris. — Inutile d'espérer lever un coin du voile chez nous, il faut chercher ailleurs... « On croit peut-être et avec raison éclaircir cette énigme, à coup sûr insoluble en Flandre, en changeant le terrain du débat et en le transportant en France .» (Louis Gillet, *loc. cit.*) Et voilà !

Comparons nos maîtres à leurs contemporains français. Cette comparaison, on la fit en France ; l'exposition parisienne était une occasion propice. Où donc les van Eyck apprirent-ils à imiter si merveilleusement la nature, si ce n'est en France, auprès des peintres français ? — Chez qui ? — Chez les trois frères de Limbourg, Paul, Herman et Jean Malwel, les neveux du premier Jean Malwel. Ce sont bien là des Français — pas de doute possible — la question d'origine ne peut entrer en ligne de compte, ils sont bel et bien Français, puisqu'ils travaillèrent pour le duc de Berry.

La nature, chez les van Eyck, ne peut rivaliser avec celle de Jehan Fouquet. Celui-ci la copia avec beaucoup plus de spiritualité et de réalité, ceux-là plus machinalement et sans intelligence. Fouquet et Hubert van Eyck visitent l'Italie, le premier en tire du profit, tandis que le second y perdit ce qu'il avait encore de bon... « Rien n'est plus affreux que l'italianisme mâché par des bouches flamandes ! » (Louis Gillet, *loc. cit.*)

Quant aux portraits, pas de comparaison possible. « Le pur naturalisme en Flandre, à peine affranchi de la règle française qui l'avait contenu, s'exagère et serait parfois insupportable en ses excès, sans la virtuosité de sa technique. Fouquet est plus spirituel. Il ne voit pas moins vrai, mais son regard a plus d'intelligence. Il donne à peine moins de réalité et plus d'art. La rigueur de son observation n'a d'égale que la rigueur de son style.» (Louis Gillet, *loc. cit.*) Et pourtant, n'est-ce pas un Français, M. G. Lafenestre, juge compétent autant qu'impartial, qui s'écriait, à la vue du tableau du chanoime van de Paele, conservé au musée de Bruges : « Après avoir vu ce chef-d'œuvre, on peut

dire que les van Eyck, les aînés dans le temps, resteront toujours les premiers dans la gloire ! » (*Revue des Deux-Mondes*, août 1902).

Les rôles sont donc renversés, c'est le résultat de l'Exposition de Paris. Conclusion : ... « A la fin du XIVe siècle, nous sommes assez savants pour devenir les maîtres des van Eyck ! » (Louis Gillet, *loc. cit.*)

Pauvre Flandre !... Pauvre petit pays, qui glorifiais tes grands primitifs comme les plus illustres du monde,... te voilà bien désabusée... Apprends donc que le peu dont tu te vantes, tu le dois à un magnanime voisin !

Le geai paré des plumes du paon !

* * *

Voilà où nous en sommes arrivés en 1904. Heureusement qu'il y a encore des juges compétents, des arbitres impartiaux qui ne recherchent et ne veulent que la vérité.

Cette question brûlante qui excite tant de rivalités, ne peut-elle se résoudre ?

Une suite de recherches, d'études et de comparaisons de peintures, un aperçu général de l'époque donnent aisément des idées plus larges et plus vraies.

Toutes les écoles de peinture du moyen âge — ne discutons pas le nom à leur donner — ont tant de traits de ressemblance et d'affinité, qu'il est plus aisé d'en faire une étude comparée, que de suivre l'évolution de l'art à travers les âges et les styles successifs chez un même peuple.

Il y a un abîme entre l'école du moyen âge et celle de la Renaissance chez un même peuple, prenons le peuple flamand ; il y a un lien étroit entre les diverses écoles d'une même époque, prenons le moyen âge.

Ce rapport naturel, cette relation intime apparaissent, non seulement dans les questions d'art, mais aussi en littérature, philosophie, science, commerce, industrie.

Nous avons été heureux de rencontrer idée semblable exposée magistralement dans un récent ouvrage de M. Pol de Mont : *De Paneelschildering gedurende de* XIVe-XVe *en de eerste helft van de* XVIe *eeuw.*

Il ne nous paraît point impossible de classer ensemble toutes les écoles de l'époque qui nous occupe, les Primitifs tant de l'Italie, de la France, de l'Allemagne, que de nos provinces, et de les dénommer d'un seul nom générique : l'école du moyen âge, les distinguant ainsi des écoles romanistes et de la Renaissance des divers pays.

Dans la grande école du moyen âge, on distingue plusieurs groupes nettement distincts, par de multiples particularités propres à chaque peuple.

C'est une armée en marche, composée de différents corps.

A l'avant-garde, nous trouvons :

Les Italiens (les Giottistes), *les Allemands* (par exemple, Guillaume de Heerlen); *les Néerlandais* (tels que Jean Bandol, Melchior Broederlam et plusieurs autres), puis *les Français* (par exemple, les peintres d'Orléans).

L'armée proprement dite peut se diviser aussi en groupes distincts.

Le groupe italien (della Francesca, Mantegna, di Cosimo, Botticelli, Crivelli, Bellini); *le groupe allemand*, *le groupe néerlandais* (H. et J. van Eyck, P. Cristus, Van der Goes, Bouts, Vander Weyden, Memlinc,

David, etc.) ; *le groupe français* (Froment, Péréal, Bourdichon, Foucquet, etc.).

A l'arrière-garde, parmi *les Italiens,* citons Lionardo, Giorgione, Correggio; parmi *les Allemands*, Dürer, Kranach, Grünenwald, Holbein ; parmi *les Néerlandais*, Quinten Metsys, Gatenier, Declève, Lucas, Gossart, Breughel, Bosch, Pourbus, etc.

Ces brèves considérations ne peuvent, sans doute, résoudre cette question difficile.

Ce n'est point là notre intention.

Pour le moment, nous n'envisageons que l'époque antérieure aux van Eyck.

Les Prae-van Eyck, dont la France aime à s'enorgueillir, sont bien à nous, sont des nôtres. Impossible de citer tous les noms de ces peintres fameux, travaillant pour le roi Charles V et les ducs de Bourgogne, d'Anjou, de Berry, d'Orléans ; nommons, au courant de la plume, Jean Bandol de Bruges, André Beaunepveu de Valenciennes, Pol Malwel du Limbourg et ses frères, Hans de Marville, Jean de Beaumetz. Dijon, capitale des ducs de Bourgogne, devint le siège des beaux-arts. A la tête des artistes qui s'y fixèrent, nous comptons : Claes Sluter, et autour de lui, Claus van de Werve, son neveu, Hennequin de Bruxelles, Jean Malwel, Jean Princedal, Thomas Lefèvre dit Larmitte d'Ypres, Hennequin et Thière Steen, Mant Dehane, Antoine Cotelle, Lambion, Rogier Westerhem, et spécialement, Melchior Broederlam (*cfr.* Fierens-Gevaert, *Psychologie d'une Ville, Essai sur Bruges,* p. 86 et suiv.).

Ces émigrations ne font pas oublier la patrie, ne font pas perdre un art de terroir. Plusieurs de ces émigrants temporaires travaillent aussi dans nos villes. Nos comtes, par exemple, Louis de Male; notre clergé, par exemple, les abbés de N.-D. des Dunes et de l'Eeckhoute à Bruges ; nos fiers seigneurs, nos puissants bourgeois et riches commerçants comptaient aussi parmi les protecteurs éclairés des arts.

L'influence flamande en France fut à son apogée à la fin du XIVe siècle. Vers ce temps, les émigrations avaient cessé.

Il peut paraître étonnant à plus d'un lecteur que, parmi tant de peintres néerlandais, plusieurs portent un nom qui sonne bel et bien français. Remarquons, d'abord, qu'en France existait l'habitude de franciser les noms étrangers. Ainsi Malwel ou Malwael devint Malouel. Plus tard Vander Weyden devint de la Pasture. (Voir notre étude dans *Biekorf,* 1903). Ensuite, sous la dénomination de peintres flamands, néerlandais ou thiois, nous entendons, non seulement ceux de langue thioise (cette dénomination est toute conventionnelle et a un sens plus large), mais aussi des peintres d'origine wallonne. Si nous parlons de peinture flamande, néerlandaise ou thioise, nous entendons par là la peinture en Néerlande, la Belgique actuelle et la partie nord de la France d'aujourd'hui qui, au moyen âge, faisait partie de la Flandre ou du Hainaut ainsi que l'Artois.

Les habitants de cette grande contrée, quoique divisés par la politique et la différence de langue, étaient intimement liés par l'origine, la religion, les divisions ecclésiastiques, étroitement unis par le commerce et l'industrie, et tout cela développait notre art. Nos provinces, distribuées auparavant sous diverses autorités, princes, ducs, comtes et marquis, se réunissent et à la longue

s'unissent sous le sceptre puissant de la maison de Bourgogne. Les ducs — grands ducs d'Occident — surpassent les rois et les empereurs en puissance et prestige, en luxe et opulence. Ils quittent leur pays d'origine et tiennent, dorénavant, leur cour pompeuse dans nos cités célèbres.

Bruges, la Venise du Nord, devient leur ville préférée, leur résidence choisie. Riche, commerçante et industrielle, grâce à la présence des ducs de Bourgogne, la grande et luxueuse ville devient le siège et le centre des arts. Auparavant, les peintres s'établissaient au sud, en France ; dorénavant, ils viennent, sous l'égide de puissants protecteurs, se fixer à l'ouest... dans Bruges la belle.

J.-B. DUGARDYN.

UN PEU D'ESTHÉTIQUE A PROPOS D'APPAREILS D'ÉCLAIRAGE.



NOUS vivons sous le règne de l'archéologie. Les sociétés d'archéologie tiennent la place, dans le monde de l'érudition, des sociétés d'agrément dans la vie urbaine. Du reste, tout le monde est archéologue, du bas en haut de l'échelle sociale. Est-ce un bien, est-ce un mal?

C'est un grand mal, en ce sens que le goût de l'archéologie se développe souvent au détriment du sens esthétique. L'archéologie nous met en présence de toutes les formes d'art, les plus pures, les plus sévères, les plus nobles, les plus élégantes, les plus rationnelles, les plus riches, les plus maniérées, les plus compliquées, les plus exubérantes, les plus grimaçantes, les plus grotesques, les plus dépravées, les plus horribles... ; et toutes apparaissent comme également intéressantes, sinon respectables!

Ne sont-elles pas toutes correctes, selon leurs styles respectifs ? Le gros vase pansu qui forme l'amortissement d'un attique Louis XIV, n'est-il pas aussi bien, dans son genre, que le délicieux épi fleuronné qui termine le plus pur pignon gothique ?

Il en résulte que nous sommes tous très savants, en ce qui concerne le style des formes, mais très indifférents aux formes d'élection, à leur beauté réelle. Le sens esthétique s'est forcément émoussé et les esprits les plus cultivés se délectent parfois devant une horreur et considèrent sans plaisir un chef-d'œuvre de goût !



FIG. 1.

C'est pourquoi les marchands de pacotille « religieuse » ont autant de chances de succès que les bons artistes, et que les

objets d'art sérieux supplanteront, bien difficilement, les produits concurrents les plus frelatés. Ceux-ci, hélas ! conserveront encore longtemps les faveurs des bonnes âmes et même celles du clergé.

Il m'est tombé sous la main quatre prospectus de cuivreries d'églises. Je constate, qu'au point de vue du goût (la question de prix ne m'intéresse pas, car, je sais par expérience, qu'on en a toujours pour son argent), qu'au point du vue du goût, dis-je, ils se différencient nettement. En voici un plein d'abomination; un second, de choses vulgaires; un troisième, d'un goût recherché et artistique, un dernier, d'une convenance et d'une distinction supérieures.

Je ne puis pas les détailler au lecteur ; parmi les nombreux articles dont ils sont bourrés, je prendrai un seul, le *bras d'applique*. Voici comment le premier de ces fabricants comprend cet objet (fig. 1 et 2) :

La bobèche est un vase planté sur une soucoupe ; le support est une tige ronde capricieusement enroulée en volutes qui se rejoignent ; le vase est comme posé en équilibre instable sur le sommet d'un des enroulements ; le flanc d'une autre volute paraît

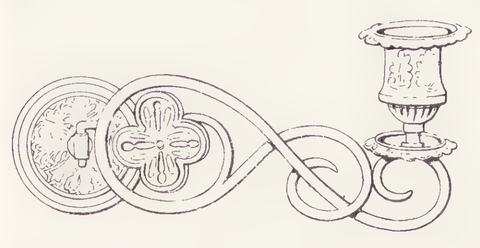


FIG. 2.

collé au tourillon qui pivote dans le disque scellé au mur ; l'un des deux exemplaires est agrémenté d'une lourde fleurette en style XIIIe siècle (?), tandis que la bobèche se réclame du XVIIIe siècle ! Peut-on concevoir pareille ineptie ? un bras-support, ayant la forme d'un fil de fer enroulé en



FIG. 3.

caracole ! Ce symbole de flexibilité employé comme soutien, un objet unique formé de trois éléments hétéroclites qui semblent s'être rencontrés par hasard et soudés ensemble ! C'est plus arriéré que ce que font les sauvages, plus puéril qu'un jeu d'enfants, et nous prenons cela pour un objet d'art ! Dans le catalogue d'où il est extrait, il y a 780 articles à peu près de cette force.

Je choisis un spécimen moyen, parmi les modèles d'un second fabricant (fig. 3). A part la lourdeur choquante de la pièce d'attache, cette applique est joliment dessinée ; le *bras* est un rinceau, ce qui constitue un support bien mou, mais c'est un joli rinceau. Le motif serait gracieux, comme ornement d'une frise, mais c'est purement végétal. Les parties mêmes, auxquelles on pourrait y reconnaître un appareil utile, sont déguisées ; la bobèche est déguisée en bouton de fleur et la rotule se perd dans le cœur de la rosace servant d'attache au mur. Le décor absorbe la fonction !

Combien plus constructif est le modèle ci-contre d'une maison française fort importante ! (fig. 4).

FIG. 4.

Nous nous trouvons ici devant un véritable bras d'applique construit en potence. Le rinceau, qui remplit l'angle, est bien stylisé ; c'est un décor végétal ; mais on le sent fait de bandes métalliques enroulées, rattachées par des frettes aux pièces organiques, et propres à donner du raide au système. Les bobèches sont portées par les branches d'une sorte de candélabre. Mais l'appareil a un gros défaut : il manque d'unité dans sa conception et dans sa forme ; il est formé de deux pièces nettement distinctes et presque brutalement ajustées l'une à l'autre. Au surplus, l'ornement est trop prépondérant par rapport à la structure.

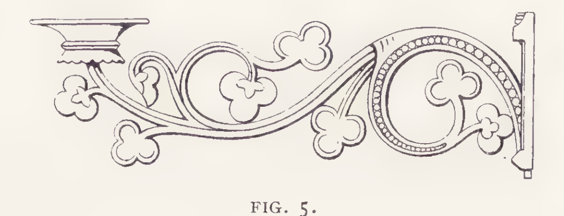


FIG. 5.

Nous avons choisi les deux meilleurs modèles de l'album (fig. 5). Cette autre applique-girandole en forme de rinceau, est supérieure à la première ; la bobèche a plus de caractère ; tout est solidaire. Cependant, l'attache contre le mur est faiblement accusée et les éléments sont d'une élégance médiocre.

Aucun des défauts précédents ne se rencontre dans les deux branches que voici (fig. 6 et 7). La forme dominante, droite ou

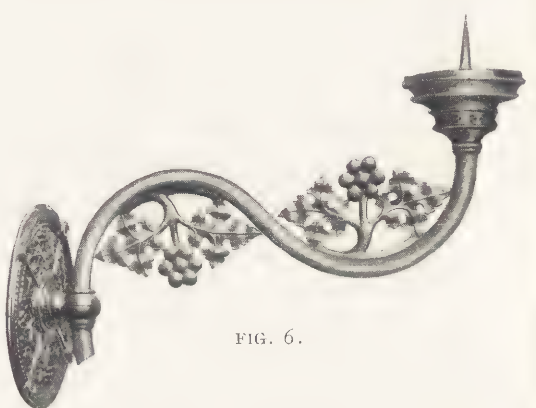


FIG. 6.

sinueuse, est celle d'un support ferme et d'un tuyau métallique.

La plaque d'attache au mur, solide et bien fixée, est simple de contour et riche de détails. On sent partout le métal massif, nulle part le clinquant. La technique de la fonderie de cuivre est ici bien accusée. Les formes d'usage et la forme tech-

FIG. 7.

nique sont mises en évidence, dans un profil très pur.

La bobèche est de grand caractère et le décor est réduit à son rôle accessoire et expressif ; dans l'un et dans l'autre cas, il constitue un remplissage utile dans l'angle et dans les creux.

Plaignons ceux qui ne voient pas l'abîme qui sépare ces derniers types des premiers et la distance qui les sépare de leurs intermédiaires. Plaignons surtout ceux qui préféreront les premiers aux derniers !

Ceux-ci, d'ailleurs, font partie de tout un ensemble d'œuvres véritablement dignes des grandes époques d'art. Les efforts soutenus avec désintéressement dans cette voie tracée par l'illustre rénovateur de l'art que fut maître Bethune — il a lui-même dessiné les deux spécimens ci-contre — doivent être encouragés.

Il n'est plus permis aujourd'hui d'y rester indifférent et de se contenter des articles vulgaires et indignes qui devraient disparaître non seulement du foyer domestique, mais surtout du lieu saint.

L. C.

MONUMENTS DE TRAVERS.

Lu dans la *Revue de l'Art chrétien :*

On croit généralement qu'une qualité essentielle d'un édifice est d'avoir un plan géométriquement correct, des lignes bien de niveau ou d'aplomb, une belle exactitude de la ligne, sinon une ordonnance parfaitement symétrique. Plusieurs seront étonnés d'apprendre que, parmi les plus beaux monuments du monde, il en est peu qui réalisent cette perfection orthogonale, et beaucoup qui enfreignent, avec une singulière désinvolture, les lois saintes de la régularité.

Ceux qui se sont occupés de restauration d'anciens monuments et qui ont dû procéder à leur relevé, connaissent, au contraire, les invraisemblables irrégularités que présente souvent leur « plan à terre ». Les dissymétries les plus fortes, les hors d'équerre les plus hardis, les irrégularités les plus risquées, s'y rencontrent en abondance, et, d'ailleurs, échappent fréquemment à l'œil de l'observateur. Les anciens ont procédé à la plantation de leurs murs, ou bien avec un superbe dédain de l'exactitude géométrique, ou plutôt avec une étonnante conscience de notre imperfection visuelle. Cela leur a permis de se tirer aisément des difficultés que les circonstances locales ont pu opposer à la rigueur des tracés exacts.

Mais ce dont on ne se doute guère, ce sont les déviations non moindres qu'offrent les mêmes édifices dans ce qu'on appelle leur « élévation ». Dans des études que nous rappelions récemment (1), M. Goodyear a prouvé que tous les anciens monuments sont généralement de travers. Ayant remarqué des incorrections de lignes dans l'un ou l'autre monument, il s'est mis à en vérifier une quantité d'autres, et, presque partout, il les a trouvés en désaccord avec la ligne de niveau comme avec le fil à plomb, et cela dans les constructions de la Renaissance, comme dans les romanes, les byzantines et les gothiques.

Mais ces irrégularités que nous prendrions pour des gaucheries ou, tout au plus, pour des négligences, de la part d'habiles constructeurs qui savent ce qu'ils peuvent se permettre, en présence de l'imperfection de notre organe visuel, sont quelquefois des anomalies voulues,

(1) *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 178.

des raffinements d'art, des artifices de virtuoses, et ces écarts intentionnels de la droite, de l'horizontale, de la verticale se rencontrent de fait, dans les plus admirables édifices de tous les styles, depuis l'antiquité égyptienne jusqu'à nos jours.

M. Goodyear les signale et les démontre par des relevés et des photographies, à Saint-Loup, à Notre-Dame, à Saint-Alpin de Châlons; à Saint-Remy de Reims; à la cathédrale de Laon ; à Saint-Jean de Caen; aux cathédrales de Saint-Quentin, d'Amiens, de Paris, de Laon, de Noyon, comme à celles de Pise, de Fiesole, d'Assise, comme à Saint-Marc de Venise, à Sainte-Sophie de Constantinople, à Saint-Ambroise de Milan, et jusque dans les monuments bien plus compassés de la renaissance italienne.

M. Goodyear, partant de ce fait constant que l'irrégularité est généralement voulue, se demande dans quel but et d'après quelles règles elle a été réalisée. D'après lui, elle est due au sens artistique, à la profonde habileté des anciens architectes. Ils ont voulu, non pas profiter de la tolérance des yeux peu exercés, mais au contraire satisfaire l'exquise délicatesse de la vue chez les spectateurs raffinés.

Il est avéré que certaines lignes s'écartent de l'horizontale, en vue d'effets de perspective, que d'autres s'inclinent sur la verticale pour tenir compte de certaines illusions d'optique; des lignes sont légèrement curvilignes, pour paraître plus droites. Il y a longtemps que ces raffinements de tracé ont été signalés, notamment, au Parthénon d'Athènes. Et, quant au détail, la parfaite correction géométrique d'une construction évoque l'idée d'un monolithe facilement équarri, plutôt que d'une construction organique combinée; un mur plat, lisse, aux joints imperceptibles, ne fait nullement penser au travail structural que révèle un appareil bien accusé. La rigidité des lignes géométriques exprime la sécheresse et n'inspire aucun des attraits que l'on a pour des choses où la vie organique ou le travail humain a laissé son empreinte.

Aucun sculpteur ne fera une statue parfaitement et géométriquement symétrique, qui serait d'une raideur choquante et d'une expression glaciale. Un grand architecte rompt la régularité des ordonnances d'un édifice, comme le sculpteur la raideur des lignes d'une statue. Chacun sait bien que le charme intime d'un croquis tracé à main libre gît dans la vivante incorrection des lignes et dans cette agitation des traits qui traduit les nuances d'impression nerveuse propre à une main vivante. Il n'y a rien de cette vie exprimée, dans les dessins compassés, ni dans les bâtisses aux contours mécaniquement corrects, aux angles impeccablement mesurés. Les Pierre de Montereau et les Palladio réalisaient dans leurs constructions ces lignes vibrantes qui sont le prestige des dessinateurs artistes. Les monuments qu'ils ont élevés sont, dans toutes leurs parties, empreints de ces vivantes infractions à la froide régularité. Les pierres ont leur entité et font chacune, dans le mur, leur partie artistique, comme chaque voix dans un chœur de chantres ; toutes les travées sont pareilles, mais on les regarde successivement comme on regarde différentes personnes; tous les coins de l'édifice sont symétriquement répétés, mais ont une physionomie propre. Le regard se promène, sans se lasser, sur les surfaces vibrantes sur lesquelles l'artiste ou l'artisan a laissé partout quelque faible trace de son activité émue; ils ne sont point, comme un tapis fabriqué mécaniquement, dans les prisons des Indes, sous la férule anglaise, dont les motifs identiquement répétés lassent bientôt le regard, mais comme les tapis d'Orient où l'ouvrier libre a partout semé la vivante imperfection de son travail manuel (1).

L. Cloquet.

(1) Y. W. H. Goodyear, *Architectural refinement in french gothic. Cathedrals and early bysantine Churches.* Petit in-4° de 70 pages, illustré. Macmillan Company, Brooklyn, 1904.



PAR MONTS ET PAR VAUX.

A GAND

L'ÈRE des restaurations continue dans la cité des Van Artevelde.

Le bourgmestre bâtisseur, à son retour très prochain de l'Amérique, constatera avec une joyeuse surprise, que la Maison des Bateliers est débarrassée de l'échafaudage qui enserrait et maintenait la façade fruste de cet ancien palais corporatif. Nous ne doutons nullement qu'il ne rende justice au travail ardu et consciencieux qui a présidé à la restauration de cette façade, que d'aucuns avaient cru pouvoir conserver intégralement. L'état de délabrement était tel que l'échafaudage est intervenu fort à propos pour empêcher les pierres vermoulues de tomber sur la tête des passants et pour éviter, peut-être, un effondrement complet. Les Gantois, désireux de constater par eux-mêmes cet état de choses, pourront se délecter à la vue des fragments de pierres et de sculptures détachées de la façade, qui sont remisées au Musée lapidaire de la ville.

En ce qui concerne la restauration elle-même, qu'il nous suffise de dire, en ce moment, qu'elle nous paraît avoir été menée à bonne fin et de manière très judicieuse, suivant le système des « témoins », qui a toutes nos préférences. Certes, de-ci de-là, il y a des taches, mais combien vite celles-ci disparaîtront, à raison même de l'orientation de la façade et surtout de l'emploi de pierres neuves, des mêmes bancs que celles qui avaient été utilisées par l'architecte des Bateliers, Christoffel van den Berghe.

Les architectes de la restauration sont MM. St. Mortier, architecte provincial, à Gand, et A. van Houcke, architecte principal des télégraphes, à Bruxelles ; nous serions injustes si nous ne citions pas leur collaborateur intelligent, l'entrepreneur L. Pérau, de Ledeberg, qui a mené à bonne fin et sans le moindre accident, le travail délicat et périlleux en question.

Non loin de la Maison des Bateliers, sur la place dite « de Hooiaard » (Marché au Foin), se dresse la façade d'un *Spyker* ou « Maison de l'Étape », qui, sans avoir l'importance de l'autre Spyker, du Quai-aux-Herbes, méritait, cependant, d'être conservée.

Le caractère de la façade est du roman, construit en moellons de Tournai ; elle comporte un rez-de-chaussée et deux étages.

Au cours de l'enlèvement du crépi, à la partie inférieure de la façade, on a constaté que les fenêtres du premier étage, mises à nu, étaient jadis des portes, ce qui prouve qu'à certaine époque tout le bâtiment, y compris le rez-de-chaussée, servait d'entrepôt pour les grains.

Six de ces portes furent bouchées partiellement au moyen de pierres de Tournai, probablement au XIVe siècle, en vue de convertir l'immeuble en habitations. A l'origine, il y en eut ainsi trois, mais, en 1831, le bâtiment fut divisé en deux habitations et actuellement il y en a encore plusieurs.

Le *Volksbelang* estime que pour compléter la restauration du Spyker, il faudrait abaisser le niveau du sol devant le bâtiment, afin de mieux faire ressortir celui-ci. On n'aurait qu'à procéder comme on l'a fait pour le Spyker du Quai-aux-Herbes.

Nous partageons cet avis, mais nous espérons surtout que l'architecte, M. van Hamme, dont le travail est très réussi, pourra décider la propriétaire à faire procéder incessamment à la restauration du pignon latéral.

Nous avons appris, incidemment, qu'il est question de restaurer complètement la place Sainte-Pharaïlde, où les vieilles et intéressantes constructions abondent. Nous applaudissons des deux mains à ce projet qui aura l'immense avantage de reconstituer le cadre archaïque qui convient à l'un des plus intéressants monuments militaires de l'Europe : le Château des Comtes.

Au cours des démolitions de la chapelle accolée à la cathédrale Saint-Bavon, en face de la rue du Gouvernement, cet « Heilig graf » dont les restes, style Louis XVI, vont être transportés



FIG. I. LA SYMÉTRIE RUE DUCALE, 21-23, A BRUXELLES.

au Musée lapidaire, on vient de mettre à découvert un superbe tympan ogival du XIIIe siècle. C'est l'encadrement de la baie, ancienne entrée de la crypte de l'église.

Derrière un pan de maçonnerie en briques, enlevé il y a quelques jours, on a mis à nu une fresque qui, selon toute apparence, daterait du commencement du XVIe siècle.

U. TERBUEL.



A BRUXELLES.

SYMÉTRIE ! Dans un article précédent (1), j'ai attiré l'attention des lecteurs du *Bulletin* sur les bizarreries que produit la symétrie en architecture, notamment à propos de deux maisons, rue Ducale, 21 et 23, à Bruxelles. Une occasion m'est fournie d'en reparler. On vient de démolir l'une de ces maisons et l'aspect actuel est si drôle que j'ai cru bien faire, en conservant sa mémoire par une photographie.

Y voyez-vous cette lucarne fausse, ces fenêtres aveugles, placées à cheval sur la limite mitoyenne et dont on n'a pu abattre qu'une moitié ? (Voir fig. 1.)

Que va-t-il advenir maintenant ?

Je joins aussi une photographie des maisons de la même rue, n°s 15 et 17, dont j'ai déjà parlé dans le susdit article.

Ici les fenêtres sont vraies, mais chacun des voisins n'en possède qu'une moitié. Amusants, les demi-lambrequins, n'est-ce pas ? (V. fig. 2).

Et comme ils semblent bien venus là pour accentuer l'absurdité de construction qu'a provoquée dame Symétrie !

Et rue Royale, au coin de l'impasse du Parc, où l'effet produit par les barreaux de fer placés à la « dernière fenêtre » de la « Royale Belge » était déjà si malheureux, avez-vous aperçu le complément apporté par la couleur fraîche qu'on a mise sur toute la façade ? Sinon, voyez la photographie ci-jointe. (Voir fig. 3).

Et ne riez pas.



Ma foi, on est presque tenté de donner raison aux auteurs de tels méfaits. Le désir d'un propriétaire — ou d'un locataire — de distinguer sa maison d'entre les voisines est légitime, je pense. Et puisque le respect (?) dû à l'ordonnance architecturale de ces façades ne lui permet pas des distinctions profondes, il se sert de la couleur pour en créer de superficielles... mais combien frappantes ! Que peut-on y redire ?

(1) *Bulletin des Métiers d'art,* 2e année, p. 381.

Seulement que deviendra l'ensemble, l'intangible ensemble, dans tout cela ?

Ce que devient toute chose mauvaise : il passera.

J. VAN DAELE.

❧❧❧

ON travaille avec la célérité que le *Bulletin* signalait, il y a quelques mois, à ses lecteurs (1), à la restauration de l'église du Sablon. Une nouvelle sacristie *provisoire* a été élevée vers la rue Bodenbroeck, masquant, en partie, le riche *sacrarium* dont la restitution est achevée. Ce joli morceau d'architecture du XVI[e] siècle a été dégagé de ses échafaudages et se prête aujourd'hui à une étude critique que justifie son importance. On a aussitôt commencé la démolition de l'ancienne sacristie et ce renversement a fourni l'occasion d'une découverte intéressante. Sous des armoires, des lambris ou des plâtras, on a mis à nu des fragments d'une ancienne décoration sculpturale. Ils représentent une grande arcature, fenestrage aveugle, taillé dans un contrefort situé dans l'angle du transept sud et de la chapelle de saint Marcou. Presque vis-à-vis se voient quelques petites arcatures adossées à la tourelle d'escalier dont est flanqué le transept sud. Ces restes dénoncent-ils l'existence passée d'une chapelle dans l'angle



FIG. II. LA SYMÉTRIE RUE DUCALE. 15-17, A BRUXELLES.



FIG. III. LA SYMÉTRIE RUE ROYALE, A BRUXELLES.

(1) Voir page 22.

du transept et du chœur, côté de l'Épître ? Sont-ce des vestiges d'un ouvrage antérieur à l'église, par exemple de l'ancienne chapelle du Sablon ? On nous dit, pourtant, que l'architecture de ces parties a des caractères sensiblement les mêmes que ceux du reste de l'église et aussi que des traces de polychromie semblent apparaître.

Autant de points pleins d'intérêt que résoudrait un examen plus approfondi que celui auquel notre correspondant a pu se livrer. Dès l'abord la chose semble digne, tout au moins, d'appeler l'attention. On annonce que des moulages sont pris des moulures, redents et écoinçons dont se compose la découverte.

SPECTATOR.



A BRUGES.

L'ON prétend qu'enfin les plans de restauration de la façade occidentale de l'église Notre-Dame vont être terminés et qu'il ne s'écoulera plus longtemps avant le commencement des travaux.

Partisans et adversaires de la polychromie des églises feront bien, qui pour se réconforter, qui pour se convertir, de visiter le chœur de Notre-Dame. Ils constateront que les dernières fouilles ont dégagé les chapiteaux et les fûts des colonnes et mis à nu des traces très intéressantes, par leur beauté et leur conservation relative, de l'ancienne peinture de ces parties architecturales. Au surplus, la sculpture des chapiteaux est remarquable. Les architectes du moyen âge n'ont pas versé dans le préjugé de leurs pauvres successeurs qui croient que pour laisser toute la valeur aux lignes, il faut les laisser nues. Loin de là, ils ont recouvert de riches couleurs et de métaux les parties les mieux taillées dans des matériaux parfaitement *nobles* (style du jour). Ce beau vêtement n'a pas travesti l'élégant corps de pierre que leur art avait élevé; il l'a, au contraire, orné, enrichi, achevé et fait valoir avec toute sa force d'expression, jusque dans les plus infimes détails.

G. DY.

A WALCOURT.

LES travaux entrepris à cette belle collégiale sont terminés et l'on peut maintenant admirer dans son ensemble un édifice qui existait déjà au XIIe siècle, fut brûlé au commencement du XIIIe, rebâti aussitôt, restauré au XVe et brûlé de nouveau au XVIIe siècle.

L'église de Walcourt, telle qu'elle existe actuellement, est une des plus remarquables de la Belgique. Les travaux de restauration ont été commencés il y a environ 46 ans. On a débadigeonné entièrement les murs de l'église et l'on a découvert, sur le pourtour du chœur, dans les arcatures inférieures des fenêtres, des peintures du XVe siècle. Il y en avait aussi dans les arcades du triforium représentant entre autres Notre-Dame de Walcourt sur l'arbre du jardinet et onze apôtres. Mais le triomphe de la belle collégiale, c'est son jubé finement sculpté en pierre blanche, l'un des plus remarquables de tous ceux que nous a légués le XVIe siècle et dont la copie se trouve au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Il porte le millésime 1531 et paraît être un don de Charles-Quint. Au commencement du siècle dernier, il fut déplacé et transporté à l'entrée de la nef principale où il resta 60 ans. On l'avait recouvert d'un badigeonnage grossier. Aujourd'hui, remis en place, il apparaît dans toute sa beauté.



A CHARLEROI.

A LA SUITE de démarches de son dévoué président, M. Kaisin, et de M. Duquenne, le secrétaire remplaçant feu M. Wauthy, la Société archéologique de Charleroi fait des recherches dans les grottes de Presles. Immédiatement après ces travaux, une équipe d'ouvriers travaillera sur l'emplacement de l'ancienne abbaye de la Thure, à Solre-sur-Sambre, dont il ne reste que quelques vestiges et la ferme.

On ne retrouve plus trace de la grande église ogivale primaire, élevée de 1216 à 1244 et reconstruite à la fin du XVe siècle, puis au milieu

du XVIe siècle. Les fouilles que l'on va commencer seront intéressantes.

L'abbaye de la Thure fut fondée, en 1243, par Nicolas II, sire de Barbençon, pour les religieux de saint Victor, à Paris. Beaucoup de personnages importants dotèrent le nouveau monastère. Nicolas de Barbençon y établit sa chapelle castrale. En 1253, le pape Innocent IV confirma l'institution du couvent.

En 1568 et 1572, l'église fut brûlée par les Gueux, l'abbaye pillée par les troupes des Etats et les religieuses furent momentanément dispersées. En 1637, pendant les guerres du Hainaut, le monastère fut de nouveau pillé et une de ses granges incendiée. En 1643, nouvelles ruines, lors des invasions des troupes de Louis XIV en Belgique. Enfin, en 1792, la communauté dut abandonner le monastère, à l'approche des troupes républicaines, et elle n'y rentra plus, car on sait que les couvents furent supprimés en 1796.

La Thure avait eu 25 abbesses, depuis sa fondation, en 1244.



A ORLÉANS (France).

L'ANCIENNE maison de Jacques Boucher, dite aussi « maison de Jeanne d'Arc » est menacée de destruction par suite de l'établissement d'une rue nouvelle dont l'utilité est très discutée. L'on se propose, il est vrai, de rebâtir la façade à quelqu'autre endroit et probablement près du musée.

Plusieurs revendiquent pourtant la conservation intégrale, suffisamment justifiée à leurs yeux par l'intérêt historique de cette demeure où la pucelle d'Orléans résida après la délivrance de la ville.



A VENISE.

L'ÉGLISE Saint-Giocomo du Rialto menace ruine. A en croire la légende, elle daterait de 421. L'histoire, elle, relate que sous le gouvernement du doge Selvo (1071), elle fut construite et ornée de décorations aujourd'hui perdues. Elle subit des restaurations au XVIe siècle et au début du XVIIe. Ce monument, qu'on cite à tort ou à raison comme le plus ancien temple de la ville est en pitoyable état et l'on va s'efforcer d'urgence d'assurer sa conservation, si tant est que celle-ci soit possible.



A SOEST (Pays-Bas).

LA Tour de Soest sera prochainement restaurée. Le gouvernement vient d'approuver le projet et d'accorder les subsides nécessaires.



A DORDRECHT.

ON a découvert, au commencement de septembre, dans la grande église, à Dordrecht, deux peintures murales. La première située au mur nord du pourtour du chœur, entre la chapelle de la Vierge et la porte donnant accès à la Chambre des archives, représente une niche, dont l'arc en anse de panier, orné de ceps de vigne, repose sur deux colonnettes carrées. Sur les degrés précédant la niche, le Christ est assis, la croix dressée derrière lui. La seconde peinture fut mise à nu à peu de distance de la première, vers l'est au dessus du porche évidemment plus récent que la décoration : la partie inférieure de celle-ci a disparu. Elle représente une sorte de château dont les pignons latéraux sont en gradins. A chaque extrémité des tours d'angles. Au fond une chapelle avec campanile. A la gauche se tient un ecclésiastique coiffé de la mître.

(D'après *De Bouwwereld.*)



A HASSELT (Pays-Bas).

UNE découverte du même genre a été faite, lors de la restauration de l'église néerlandaise réformée. Sur un pilier proche de l'entrée est apparue une grande peinture, d'environ 3 mètres de haut, représentant la figure de saint

Christophe portant l'Enfant Jésus. Les qualités de cette représentation, notamment des traits des personnages, augmentent l'importance de la découverte.

Autant de vestiges à enregistrer à l'actif de l'ancienne polychromie de nos églises septentrionales.



A LÉAU

LES journaux ont publié qu' « un véritable trésor d'objets d'art, dont le catalogue sera très prochainement publié par les soins de la Commission royale des monuments, vient d'être découvert dans la vieille église de Léau ».

Est-ce une plaisanterie ?

Il y a quelques jours un archéologue bruxellois est venu à Léau dresser l'inventaire des objets d'art nombreux que l'église renferme et que les amis de l'art ancien connaissent tous. De découverte, il ne peut y en avoir eue que dans l'esprit de l'archéologue ou du reporter chargé de transcrire ses impressions.

E. LABAT.

QUESTIONS PROFESSIONNELLES.

LE DEUXIÈME CONGRÈS INTERNATIONAL de l'enseignement du dessin se tenait, comme nous l'avons annoncé, à Berne, du 2 au 6 août dernier.

Organisé par un Comité suisse, il réunit 839 congressistes, appartenant à 21 nations. Il a continué l'œuvre du premier Congrès tenu à Paris en 1900, pour l'enseignement du dessin en général et pour l'enseignement spécial, professionnel et artistique.

Des diverses communications officielles ou privées constituant l'ensemble des travaux, il ressort que quelques pays seulement sont en voie sérieuse de progrès pour l'enseignement rationnel du dessin particulièrement professionnel et artistique. Parmi ces heureuses exceptions, la Belgique se tient au premier rang. Le rapport de M. A. Arendt, inspecteur adjoint de l'enseignement industriel et professionnel l'a montré à l'évidence. Une vue d'ensemble sur les Écoles Saint-Luc, leur but, leur organisation, leur fonctionnement, présentée par le Rév. Frère Marès, inspecteur des dites écoles, a fait sensation d'autant plus que parmi ses similaires, elle se trouvait la plus complète et la plus sérieuse. Le rapport de Mlle H. Bosche, sur l'école professionnelle de filles d'Ixelles, a aussi été fort goûté, appuyé qu'il était de travaux professionnels de bonne technique.

Ce Congrès aura-t-il une portée bienfaisante ?

Trop réglementer nuit. Un code universel d'enseignement n'est qu'une utopie, surtout en art. C'est cependant celà que l'on paraissait vouloir faire sortir du Congrès dont les réunions accusaient une tendance marquée vers l'universalité d'une méthode sous la férule de l'État. Cela sent le cosmopolitisme qui n'aboutirait qu'à l'oubli du passé, l'égarement du présent et l'avortement de l'avenir.

Ces manifestations, genre Congrès, ne peuvent servir qu'à stimuler les efforts des divers pays, et qu'à faire profiter chacun de l'expérience du voisin. F. F.



ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL

LE 18 octobre, en la fête de l'évangéliste, son patron, une nouvelle école Saint-Luc ouvre ses portes dans l'un des plus beaux faubourgs de Bruxelles, à Saint-Gilles (1). Le

(1) Rue d'Irlande, nº 77.

Rév. Frère Marès, infatigable pionnier de l'enseignement professionnel des industries d'art, à qui la fondation de cette école est due, l'a dotée d'un nom glorieux. La nouvelle école s'appelle Institut Jean Béthune. Elle réveille le souvenir d'un grand homme, trop oublié, qui fut le véritable initiateur des idées modernes en Belgique.

Le nom du premier maître donné à la plus jeune des écoles, la seule qu'il n'ait pas vu créer, affirme la foi et la fidélité persistante des élèves, aux principes, dont le développement, malgré les contradictions, deviendra de plus en plus majestueux.

Une telle enseigne vaut un drapeau.

BIBLIOGRAPHIE.

LES *PROCÉDÉS DES PRIMITIFS. — Les Origines de la Peinture à l'huile,* étude historique et critique, par Charles Dalbon. Paris, 1904, Perrin et C°.

Bien que la question traitée ne soit pas neuve, l'étude de M. Charles Dalbon, intéressante au plus haut point, n'est pas moins parue à son heure, alors que l'exposition des Primitifs français, à Paris, fut le digne pendant de celle des Primitifs flamands, à Bruges.

Le livre que nous présentons aux lecteurs du *Bulletin,* est marqué au coin d'une profonde érudition et d'une saine et impartiale critique. M. Dalbon rassemble :

1° Les documents épars relatifs à l'histoire :

a) Des origines ;

b) Du perfectionnement ;

c) De l'expansion du procédé de la peinture à l'huile.

2° Il les classe méthodiquement, met en valeur certains points demeurés obscurs, les analyse et les discute impartialement.

C'est toute la critique historique des premiers procédés de la peinture, c'est la recherche de la juste part prise par les Van Eyck dans l'invention de la peinture à l'huile.

La tradition voulait que les Van Eyck inventèrent le procédé de la peinture à l'huile ; depuis longtemps, la fausseté de cette assertion, trop hasardée, a été mise en pleine lumière ; il faut remonter plus haut que les frères Hubert et Jean. Qui en fut l'inventeur ?

C'est là une question irrésolue et qui, probablement, ne recevra jamais de réponse. M. Dalbon, non plus, ne prétend la résoudre ; mais il prouve suffisamment que les couleurs broyées à l'huile étaient fréquemment employées bien avant le XVe siècle.

Les techniciens — moines pour la plupart — nous en conservèrent, dans leurs doctes manuscrits, le témoignage irrécusable.

Ils nous décrivent minutieusement la préparation et la manipulation des couleurs à l'huile.

Leurs formules sont presque identiques et les matières colorantes, les huiles, les résines ou gommes qu'ils recommandent, varient seulement suivant le pays où ces traités furent écrits (1).

Aux techniciens, très affirmatifs sur le mode, à des époques fort reculées, de détremper les couleurs avec de l'huile, succèdent les historiens d'art dont les renseignements sont plus difficiles à contrôler.

(1) Voici les principaux :

De Coloribus et Artibus Romanorum, par le moine Eraclius, probablement du Xe siècle.

Diversorum artium Schedula, par le moine Théophile, du XIIe siècle.

De Coloribus faciendis, par Pierre de Saint-Omer, du XIIIe siècle.

Le *Liber diversarum arcium,* un succédané du traité de Théophile, du XIVe siècle.

Experimenta de coloribus, manuscrit de Jehan le Bègue, écrit dans le premier tiers du XVe siècle.

Trattato della Pittura, par Andrea Cennini, peintre florentin, terminé en 1437.

Lorenzo Ghiberti, Vasari, Burckhardt, Stanzioni, Marc de Sienne affirment l'emploi de la peinture à l'huile, en Italie, au XIVe et au XVe siècles, bien avant que Jean de Bruges ne vînt au monde. Malvasia attribue même aux Bolonais l'invention de la peinture à l'huile. Cependant, le *Chronicum Belgicum* d'Aubertus Miræus assure qu'avant le XVe siècle, on connaissait déjà dans les Flandres, la manière de peindre les tableaux à l'huile.

L'auteur n'attache pas trop d'importance à ces témoignages, nécessairement d'ordre secondaire.

« Pour nous, dit-il, les preuves les plus con-
» vaincantes relatives à l'ancienneté de la
» peinture à l'huile sont celles qui nous en font
» constater la mise en œuvre ; c'est à-dire : les
» extraits des comptes de dépenses, les con-
» trats de commandes et les ordonnances rela-
» tifs à l'exécution de travaux picturaux au
» moyen de couleurs à l'huile, avant la date
» assignée par la tradition. »

Ces pièces prouvent que l'emploi des couleurs à l'huile était commune, avant et durant le XIVe siècle, en Angleterre, en Flandre, en Artois, en Hainaut, en Italie, etc., pour l'exécution de travaux de décoration, exécution de cartouches armoriés, bannières, pennons, étendards et enluminures de sculptures ou de boiseries, voire même pour la confection d'œuvres essentiellement artistiques, c'est-à-dire de peintures murales ou de tableaux.

M. Dalbon ne se contente pas de citer les textes à l'appui, il discute sagement les pièces les plus concluantes, notamment deux documents d'une importance capitale au point de vue de l'histoire du procédé de la peinture à l'huile :

a) Un contrat extrait des comptes de l'Hôtel d'Artois, passé en 1320, par devant Gile Hacquin, garde de la prévôté de Paris, entre la comtesse Mahaut d'Artois, veuve d'Othon, et Pierre de Broisseilles (Bruxelles), peintre flamand, établi à Paris ;

b) Une ordonnance du duc de Normandie, plus tard Charles V, portant la date de 1356, et ayant trait aux décorations à exécuter au château royal du Val de Rueil (Vaudreuil) en Normandie — documents qui prouvent, d'une manière irréfutable, que ce procédé était pratiqué artistiquement bien antérieurement à sa prétendue découverte par les frères van Eyck.

Après avoir définitivement établi ce premier point, l'auteur cherche à connaître la nature de cette peinture à l'huile.

Ce n'était, au principe, qu'un *vernis huileux coloré* qui recouvrait des peintures à la détrempe.
« De spécimens de tableaux ou de décorations
» peints *absolument* à l'huile, antérieurement
» au XVe siècle, il n'en est point parvenu jus-
» qu'à nous. »

« Les textes énumérés et commentés éta-
» blissent l'ancienneté d'un vernis oléo-rési-
» neux, propre à être étendu sur les peintures,
» soit à la détrempe, soit à l'huile, dans le but
» d'en raviver l'éclat ou de les conserver. »

Cependant ces vernis n'étaient pas sans inconvénients. Il fallait y remédier ; ce fut l'œuvre des Van Eyck.

Vasari nous apprend que les van Eyck cherchaient à rendre le vernis plus fluide, à accélérer sa dessiccation, et, plus tard, à amalgamer ce même vernis aux couleurs. MM. Crowe et Cavalcaselle soutiennent que les van Eyck s'attachaient à la clarification du vernis coloré. Mais cette supposition est malheureusement controuvée par des documents qui nous révèlent qu'un vernis blanc, un vernis non coloré, était employé par des peintres antérieurs au maître de Bruges, tant chez nous qu'en Angleterre, en France et ailleurs.

« Pour mettre les choses au point, il se pour-
» rait que, tout en ayant obtenu une amélio-
» ration sensible dans la clarification et la
» dessiccation des vernis huileux, le principal
» perfectionnement apporté dans leur fabrica-
» tion par les van Eyck fût la fluidité par
» addition d'une huile essentielle. Le vernis,
» rendu plus coulant, plus limpide, n'avait
» alors nul besoin d'être échauffé au soleil et,
» par ce fait d'être étendu à la main sur la
» peinture.

» D'après la tradition, c'est ce même vernis
» que van Eyck amalgama plus tard aux cou-

» leurs; si ce vernis avait été gluant, il n'aurait » pu servir à cet effet; donc le médium em- » ployé devait être assez fluide, sans cela, à » notre avis, les peintres de Bruges n'auraient » pu étendre sur leurs panneaux les teintes » limpides. si unies, presque vitrifiées, que l'on » admire encore aujourd'hui ».

Ce n'est pas sans longs tâtonnements que les van Eyck parvinrent à ce degré de perfection. Et, pendant qu'eux, les maîtres, étudiaient, travaillaient sans relâche, une pléiade d'artistes flamands peignaient à l'huile, dès les premières années du XVe siècle. Ils employaient un procédé mixte de peinture en détrempe et à l'huile, ils exécutaient l'ébauche *a tempera* et terminaient certaines parties à l'huile, par glacis, pour donner plus d'éclat et de vigueur à l'œuvre.

M. Dalbon examine minutieusement ce qu'il appelle le « *procédé brugeois* », afin de le distinguer de celui employé antérieurement. C'est une question difficile que l'auteur traite au long et au large, savamment, complètement, malgré le petit nombre de documents, le XVe siècle étant fort avare en renseignements. Il ajoute une courte esquisse de la technique de facture spéciale aux frères van Eyck. Nous aimerions entrer dans quelques détails, mais force nous est de nous borner et d'abréger cet aperçu déjà trop étendu.

L'expansion du procédé brugeois fut rapide. « Des artistes étrangers, attirés par la vue des » œuvres des peintres brugeois qui s'étaient » répandues au loin, vinrent dans les Flandres » se former aux écoles des élèves, des imitateurs » et des continuateurs des van Eyck. »

» Après s'être initiés à la technique du » procédé nouveau, Frédéric Herlem (?) 1491, » et Martin Schoeng, 1420 (?), l'introduisirent » en Allemagne, Ouwater, 14.. (?), et Engel- » brechten, 1468-1535, l'importèrent en Hol- » lande. »

L'Espagne et le Portugal virent van Eyck; les ateliers de l'Artois et de la Bourgogne étaient en relations constantes avec ceux des Flandres; par ce chemin le procédé brugeois s'introduisit en France. René d'Anjou, comte de Provence, peintre par goût et par délassement, étudia probablement le procédé brugeois, pendant son internement à Lille (1436-37). Plusieurs tableaux de peintres français (cités par l'auteur), démontrent la technique brugeoise dans toute sa splendeur.

Le bon roi René de Naples ne fut sans doute pas étranger à l'introduction du procédé nouveau dans le sud de l'Italie, où plusieurs peintres ont laissé des œuvres d'allure absolument flamande. Antonello de Messines vint en Flandre près de Jean van Eyck ; Roger Van der Weyden, lors d'un voyage en Italie, effectué en 1449, aurait également importé le procédé brugeois en ce pays.

Ce qui précède n'est qu'un bref exposé du bel ouvrage de M. Dalbon. Personne mieux que lui n'aurait pu entreprendre pareille tâche. L'auteur — ainsi que le prouve la Bibliographie générale des ouvrages consultés – était à la hauteur de tout ce qui a été écrit déjà sur l'intéressant problème des origines de la peinture à l'huile. Il a, en outre, consacré toute sa vie à étudier directement les procédés techniques des peintres anciens. A la vérité, personne n'était mieux fait pour tenter la solution définitive du problème que l'auteur du savant *Traité technique et raisonné de la restauration des tableaux*

J.-B. DUGARDYN.



DOCUMENTS D'ART MONUMENTAL, par V. LENERTZ. 4e fascicule. Bruxelles, Vromant & Co.

Le 4e et dernier fascicule de cette publication vient de sortir de presse. Il est le couronnement de ce bel ouvrage que le *Bulletin* a déjà recommandé à ses lecteurs. Le mobilier continue à y occuper une place intéressante. La sculpture sur bois rhénane y figure avec nombre de croix, prie-Dieu, stalles et autres détails auxquels il faut ajouter les stalles trop peu connues de Saint-Pierre à Louvain et la superbe croix triomphale de Pellen-

berg. En dehors d'un relevé de l'église du Béguinage à Louvain, l'apport architectural de cette livraison est exclusivement civil. M. Lenertz continue la série de loges publiées dans les fascicules antérieurs et donne le relevé et des détails intéressants d'une ancienne façade malinoise du XVIe siècle. N'oublions pas de signaler aux ferronniers des ouvrages bruxellois, des croix d'églises et notamment une curieuse croix-ancrage. La sculpture ornementale est représentée par de beaux détails romans.



N*IEUPORT ANCIEN ET MODERNE.* Guide du visiteur, par M. Camille Wybo, in-12° carré, 135 p., 62 grav. Chez l'auteur, à Furnes. Prix : 2 fr. 50.

Nieuport est une ville pleine d'intérêt pour le touriste, l'artiste, l'archéologue ; j'ai eu l'occasion de le dire dans les articles précédemment publiés ici, à propos du dégagement projeté de son église (1).

M. Wybo constate que les beautés de l'antique petite ville ne sont pas assez connues. Combien est-ce vrai ! Pour beaucoup de lecteurs, le livre de M. Wybo sera une révélation qui les décidera à faire le voyage de la Westflandre, et à parcourir les rues de la tranquille cité côtière, à visiter ses monuments riches en œuvres d'art de tout genre. Notre pays possède mainte petite ville digne d'être décrite dans ses détails. Et si cette description ne comporte pas toujours les 135 pages que M. Wybo trouve le moyen d'accorder à Nieuport, tout au moins, il serait possible de mettre, à la portée des Belges que la richesse artistique de leur pays intéresse, une petite brochure illustrée contenant l'exposé succinct mais judicieux des sites, des monuments publics et privés, des œuvres d'art mobilier de nos petites cités.

Le malheur est que, sous l'influence d'une fâcheuse conception artistique, trop peu d'écrivains discernent le véritable mérite et le sérieux intérêt des choses : c'est toujours les mêmes objets que les guides montrent aux touristes et trop de beautés demeurent ignorées du nombre. Cela est vrai pour les grandes villes comme pour les petites : à ce point qu'un vraiment bon guide de Bruxelles n'existe pas.

Depuis quelques années pourtant, nous avons vu publier par des plumes autorisées comme celles de MM. Cloquet, Duclos, Hymans, etc. des guides sérieux et documentés. M. Wybo marche sur la même trace. Son livre renferme, il est vrai, quelques inexactitudes (2) : elles sont excusables dans un ouvrage qui, l'auteur nous le dit, n'est qu'un essai. Il mérite, de ce chef, tous les encouragements.

E. G.

(1) *Bulletin des Métiers d'art.* A Nieuport, pp. 12 et 43.

(2) Signalons en une seule parce qu'elle ouvre le volume : Nieuport (Nieuwpoort), dit M. Wybo, signifie nouvelle *ville* et non nouveau *port*. Je ne sais où M. Wybo va chercher que *Poort* signifie *ville fermée* (parce que *Poorter*, citoyen d'une section ayant la garde d'une porte, signifie bourgeois). C'est surtout inadmissible, à côté des traductions que donne l'auteur et qui sont consacrées par l'usage ancien : en latin, *novus* PORTUS, en espagnol *nioporte*.

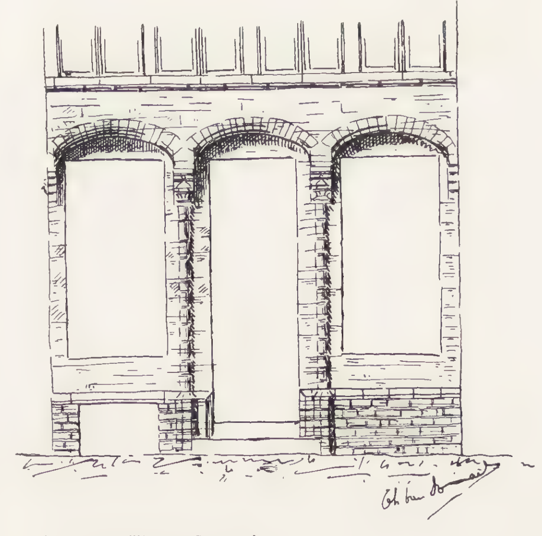


ANCIENNE ARCHITECTURE DOMESTIQUE A LOUVAIN.

Si nos belles vieilles villes moyenâgeuses ne nous avaient légué, comme patrimoine artistique, que leurs monuments civils et leurs églises, nous n'aurions qu'une idée bien imparfaite de leur passé glorieux. Nous connaîtrions les communes, mais pas leurs habitants. Heureusement, d'autres témoins sont là pour attester que nos pères, soucieux comme citoyens du renom de leur cité, n'en aimaient pas moins, comme individus, à affirmer leur bon goût personnel dans leurs demeures et constructions privées. Aussi toutes les villes de Flandre et de Brabant nous ont laissé un grand nombre de belles maisons anciennes, d'un style intéressant et original. Elles ne font pas leur plus mince attrait et elles nous sont, plus que les beffrois et les cathédrales, d'utiles sujets d'étude, en ce temps surtout où des efforts louables, mais souvent stériles tendent au relèvement de notre architecture domestique.

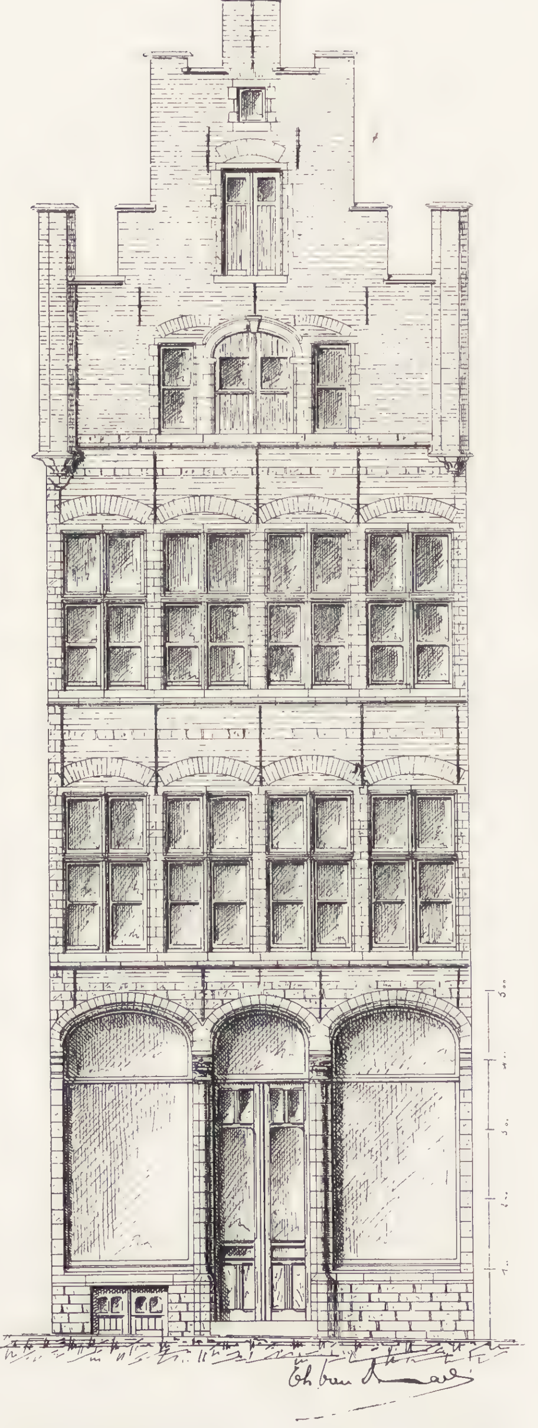
Malheureusement, beaucoup de propriétaires modernes, absorbés uniquement dans la poursuite du revenu, n'ont plus l'amour-propre artistique de leurs ancêtres. Dans leur demeure, à eux, ils affichent certaines prétentions esthétiques, encore qu'ils confondent souvent l'art avec le luxe, mais, quant à leurs locataires ! Oh !... une vieille façade vénérable s'est-elle abîmée par la poussière des rues et le manque d'entretien, que peut-on rêver de mieux qu'une bonne couche de ciment ? Et, pour comble de luxe, de belles assises bien régulières tirées au polissoir ! C'est propre et pas cher ! La maison est comme neuve ! Voilà, si les administrations publiques ne s'en mêlent pas efficacement, le cas ordinaire, hélas ! sans parler encore des démolitions et des destructions systématiques.

C'est un motif en plus de signaler avec joie les faits contraires, là où ils se produisent. Cette joie nous est donnée, aujourd'hui, pour l'une des plus belles maisons de la grand'place de Louvain, celle qui portait jadis l'enseigne du Maure, *den Moriaen* et qui est située au sud de la place, en alignement avec l'hôtel de ville. Elle est, avec sa



Croquis de Th. van Dormael.

REZ-DE-CHAUSSÉE AVANT LA RESTAURATION.



MAISON « DEN MORIAEN » A LOUVAIN, APRÈS LA RESTAURATION. Arch. Th. van Dormael.

voisine, la *Bague d'or*, le seul monument de la place qui ait vécu les siècles de grandeur de l'ancienne capitale brabançonne.

Elle avait reçu, dans le cours des âges, un revêtement de plâtre et plusieurs couches de badigeon qui la défiguraient ; les meneaux du rez-de-chaussée avaient été enlevés, mais pour le reste, son aspect ancien n'avait pas trop été modifié. L'on pourra, du reste, en juger par le relevé exact de M. l'architecte van Dormael, que nous donnons ci-contre.

Seulement, chose plus grave, la façade menaçait ruine, le premier étage, en saillie sur le rez-de chaussée, était devenu d'un embonpoint inquiétant et ne tenait plus debout qu'à force d'ancrages : il formait, avec l'alignement, un arc de 22 centimètres de flèche ! L'énorme poutre qui formait, à l'intérieur, l'architrave du rez-de-chaussée, avait été tordue dans son milieu sous la pression des étages. D'autre part, le propriétaire, désirant faire servir la maison de magasin, songeait à y pratiquer de grandes vitrines modernes.

Le danger était donc grand, et les amis du beau ne doivent la conservation de cette belle construction qu'à l'habileté et au talent de M. l'architecte van Dormael, qui réussit à rétablir la stabilité de la façade, tout en lui rendant son ancien cachet et en satisfaisant, ce qui plus est, aux exigences du propriétaire.

Voici comment il procéda : Après avoir étançonné les parties supérieures, on démolit le rez-de-chaussée et le premier étage pour les reconstruire bien d'aplomb, au moyen des anciens matériaux soigneusement conservés. Comme le propriétaire désirait de larges vitrines, les cloisons établies

dans l'ouverture des trois arcades furent supprimées, ce qui augmentait déjà notablement la largeur des baies. Les piliers affaiblis de la sorte, furent consolidés par une armature en fer. On rapprocha ensuite les deux piliers du milieu, de manière à ne laisser entre eux que la largeur d'une double porte. Ce changement ne modifia que peu le caractère de la maison (1), car les claveaux des arcs, faibles d'épaisseur, s'adaptaient parfaitement aux nouveaux cintres. On obtint ainsi deux belles vitrines et l'on put exhausser le plafond du rez-de-chaussée et répondre, de la sorte, à toutes les exigences de la réclame et de l'hygiène modernes. Tout le reste de la façade fut déroché et les belles assises de pierres et de briques furent mises à nu.

Jadis les gradins saillants, en forme de piédestal, étaient surmontés de grandes statues probablement dorées ; on les voit encore sur un tableau du XVII[e] siècle que nous reproduisons d'après l'ouvrage de M. Van Even. L'intervention financière de la ville, sollicitée pour l'exécution des statues étant insignifiante, n'a pas été acceptée par le propriétaire et les statues n'ont pu être rétablies encore; mais, ce qui est différé n'est pas perdu. La maison n'en a pas moins



COTÉ S.-E. DE LA GRAND'PLACE EN 1659, D'APRÈS UN TABLEAU DE L'ÉPOQUE.

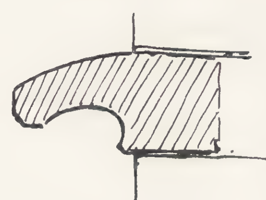
repris son ancien cachet, je dirais peut-être mieux : son aspect *antérieur,* car je n'oserais affirmer que telle que nous la voyons aujourd'hui, la maison du *Moriaen* est celle que signalent déjà les comptes de la ville

(1) *Note de la Rédaction.* Il le modifia cependant. Évidemment on ne peut pas tout avoir. Cet élargissement des baies exigé par le propriétaire est regrettable à un point de vue scrupuleusement esthétique. L'harmonie des étages entre eux était plus grande dans l'état antérieur. Plût au Ciel, cependant, qu'aucun aménagement de maison ancienne ne fût opéré à plus grand prix. Nous indiquons ce détail, uniquement pour appeler l'attention des architectes en général sur cette vérité dont beaucoup ne se préoccupent pas assez en matière de restauration : Un remaniement de détail, de peu d'importance matérielle, peut avoir des conséquences marquantes sous le rapport de la pondération des masses. D'autre part, un remaniement peut ne pas nuire et même être heureux. Encore une fois, il importe de considérer les choses en cette matière au point de vue artistique plutôt qu'à celui d'une fidélité la plus approximative. Lorsqu'un état ancien, pour des raisons d'ordre matériel et pratique, ne peut être conservé strictement, soyons architectes plutôt qu'archéologues. La solution du problème peut être souvent très délicate. On ne pourrait pas, répétons-le, blâmer M. van Dormael pour la manière dont il s'en est tiré dans l'exemple actuel.

en 1434. L'agencement du pignon surtout paraît ne pas pouvoir remonter jusqu'à cette date reculée (1). Les moulures des socles sentent déjà bien le XVIe siècle, et la disposition des gradins révèle au moins la même époque. Cependant, il n'est pas moins remarquable que les profils des arcades au rez-

Dess. de Th. van Dormael.

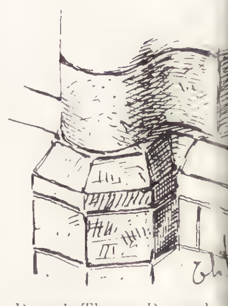
CUL-DE-LAMPE DU GRADIN-PIÉDESTAL.



PROFIL DES CORDONS.

de-chaussée portent encore toutes les caractéristiques du plein XIVe siècle. Si l'on veut en comparer le profil que nous reproduisons à celui des arcades des Halles, bâties en 1317, on verra que les deux se ressemblent à s'y méprendre.

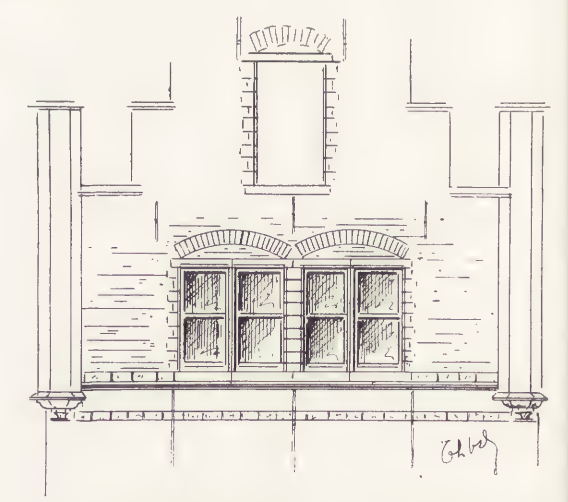
Faut-il en conclure que le *Moriaen* fut bâti en deux fois, qu'il eut, peut-être avant le XVIe siècle, ses étages construits en pans de bois ? Certaines considérations semblent pousser à cette hypothèse : la fréquence de ce type à Louvain (2), l'embonpoint de la façade, provenant de la faiblesse des soutiens qui ne furent point destinés à porter une charge de pierre, etc. Mais nous ne pouvons pas, cependant, nous rendre à ces raisons. Il n'est d'abord pas impossible qu'un profil ou une forme restent en vigueur dans une localité pendant plusieurs siècles. D'autre part, les courbes des arcs, qui sont semi-elliptiques, n'apparaissent qu'à la dernière période du style ogival, les bases sont identiques à d'autres qui datent, sans aucun doute, de bien plus tard (3) ; enfin, la démolition des arcades a révélé certains artifices de construction qui n'eussent, à coup sûr, pas été employés au XIVe siècle.



Dess. de Th. van Dormael

BASE DES COLONNE[TES] DU REZ-DE-CHAUSS[ÉE]

Pour tous ces motifs, nous croyons pou-



FORME PRÉSUMÉE DES FENÊTRES DU PIGNON avant la modification opérée au XVIIe siècle pour l'établissement. (Voyez dans l'état postérieur à la restauration les fragments d'arcs de décharge.)

(1) L'Hôtel de ville actuel ne fut commencé qu'en 1449.

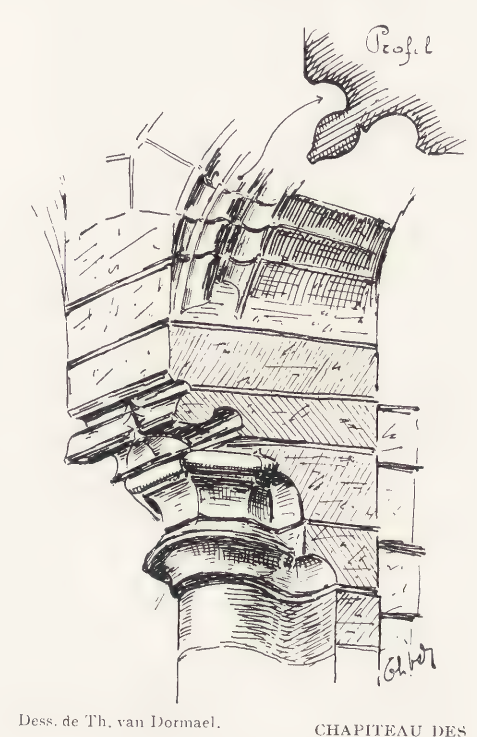
(2) Voir plusieurs maisons de cette forme dans l'ouvrage de M. Van Even : *Louvain dans le passé et le présent,* Louvain, 1895.

(3) Les maisons du Marché aux Poissons.

voir affirmer avec assez de certitude que la maison du *Maure,* telle qu'elle est restaurée, fut construite dans les premières années du XVI[e] siècle. Les fenêtres du pignon avaient originairement une autre disposition. Un trumeau central séparait deux fenêtres carrées à meneaux. Cette disposition fut changée au XVII[e] siècle, pour permettre l'établissement d'un monte-charges dans les immenses greniers. C'est ce même motif d'utilité qui a décidé l'architecte à ne pas rétablir la forme primitive dont nous donnons cependant un dessin comme document.

Il n'en reste pas moins vrai que la maison du *Maure* est l'une des plus intéressantes et des plus anciennes de Louvain. Son type est propre à la cité de la Dyle. Une foule de maisons anciennes, même jusqu'au XVII[e] siècle, furent encore construites sur ce même cliché, mais nous n'en avons trouvé aucune qui surpasse le *Maure* en ancienneté et en valeur artistique.

Sachons gré au propriétaire, et surtout à l'architecte, de nous l'avoir conservée. Grâce à celui-ci, elle est redevenue l'un des plus beaux ornements de la place, un magnifique exemplaire de l'ancienne architecture louvaniste et, de plus, une belle et confortable habitation moderne. Son exemple prouve que les deux grands intérêts que se disputent nos anciens monuments, l'intérêt historique et la nécessité pratique, ne sont



Dess. de Th. van Dormael. CHAPITEAU DES COLONNETTES DU REZ-DE-CHAUSSÉE.

pas inconciliables, là où ils sont représentés par des hommes de bonne volonté et par des hommes de talent.

R. LEMAIRE.

LA PEINTURE A FRESQUE [1].

VITRUVE est le seul auteur ancien qui nous ait légué une bonne description de la peinture à fresque. Voici le passage intéressant de son chapitre III, au VII[e] livre : « ... Puisque les couleurs sont appliquées rapidement sur l'enduit encore humide, elles sont stables et durables pour toujours. En effet, la chaux qui a été privée d'eau par cuisson dans le four, et devenue dans ses pores de la chaux

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art,* p. 97.

éteinte, à cause de ce dessèchement qu'elle a subi, attire à elle et transforme, en sa nature, tout ce qu'on lui présente au contact ; en même temps, le mélange qui se forme, participe aux propriétés des principes ou substances qu'on lui oppose ; en séchant, elle devient homogène en toutes ses parties ; et, puisqu'elle est, de sa nature, solide et pierreuse, elle semble reprendre les qualités de la pierre dure qui sont propres au calcaire avant sa décoction. C'est pourquoi, bien fait, le mortier ne devient jamais rugueux en vieillissant et ne perd pas sa couleur à l'usure, pourvu qu'on ne l'ait pas coloré trop tard, c'est-à-dire quand le mortier était presque sec.

» Posés sur les murs de la façon décrite ci-dessus, ces enduits pourront avoir une durée et un éclat qui resteront vigoureux indéfiniment. Si l'on ne met qu'une seule couche de sable et de marbre pilé, cette couche manque de consistance et se rompt facilement, parce qu'elle est trop mince : ne pouvant, par défaut d'épaisseur, supporter le polissage, elle ne peut acquérir la surface lisse qui lui est propre.

» De même, en effet, qu'un miroir argenté d'une mince couche d'argent n'a qu'un éclat indécis et sans reflet intense, alors qu'une épaisse couche d'argent en aurait fait un miroir resplendissant, grâce au polissage énergique et aurait donné aux yeux des images précises et claires ; de même, les enduits, formés seulement d'une couche mince, non seulement se crevassent vite, mais s'abîment sans tarder. Ceux-là, au contraire, que constitue une épaisse couche de sable et de marbre, soumise à de fréquents polissages, non seulement sont reluisants, mais, même, grâce à ce travail de polissage, réfléchissent aux yeux les images.

» Les fresquistes grecs font des ouvrages qui sont stables pour le motif que nous venons d'indiquer, mais ils ont aussi pour avoir de la fermeté un autre moyen : après avoir fait appliquer par une brigade d'ouvriers plafonneurs le mortier de chaux et de sable, ces ouvriers, au moyen de règles de bois égalisent fortement l'enduit, et c'est seulement après cela que les fresquistes se mettent à l'œuvre.

» C'est pourquoi certaines gens peuvent arracher aux vieux murs les croûtes d'enduits de fresques et s'en servir comme de tableaux de chevalets ; ces fragments se manient comme des meubles ; par leurs dimensions, ils rappellent un miroir, ou un tableau de chevalet. »

De ce que nous venons de lire dans Vitruve, nous retiendrons spécialement :

1° La solidité déjà reconnue de son temps de la fresque bien traitée ;

2° Que les Grecs étaient maîtres en cet art ;

3° Que l'on arrachait des vieilles murailles grecques des enduits peints qui étaient encore si beaux sur ces murs en ruine, qu'on les conservait précieusement comme tableaux.

Vitruve nous a laissé aussi une nomenclature des couleurs usitées de son époque, mais, en dehors de quelques ocres ou terres naturelles, et d'une couleur bleue verdâtre, obtenue chimiquement — un émail coloré par le cuivre et écrasé et broyé ensuite en une poudre impalpable, comme celui que Chaptal reconnut dans les échantillons de couleurs retrouvés à Pompéi — les autres,

dont il fait mention, sont sans importance pour nous.

L'antiquité nous a encore légué quelques spécimens de fresque dans les catacombes.

Certains auteurs ont cru que la tradition antique de la peinture à fresque fut complètement perdue, à la suite de l'effondrement de l'empire romain, et que cet art ne fit sa réapparition en Italie qu'au XIIe siècle, importé par des artistes byzantins fuyant devant les hordes ottomanes.

Mais j'en ai toujours pensé autrement, c'est-à-dire que ce mode de peinture fut transmis, par des artisans médiocres, de générations en générations, jusqu'à l'arrivée de Cimabue ; non pas que ces artisans fissent précisément des œuvres d'art à ces époques sombres de l'histoire ; mais ils firent au moins survivre le procédé, en l'appliquant d'une façon plus ou moins grossière à la décoration ; car, on ne supprime pas tout d'un coup un art si avancé ; il en reste toujours quelque chose, la simplicité de ce genre de peinture devait en faciliter la transmission par la tradition. Une découverte importante faite dans le Forum romain, il y a trois ans environ, celle d'une église souterraine entièrement décorée à fresque : *Sancta Maria Antiqua,* est venue justifier cette opinion ; les peintures datent du VIIIe siècle ; et près de ce monument, M. Lauer vient de retrouver des fresques datant du VIe et du VIIe siècles. L'une d'elles représente saint Augustin.

M. Gerspach dont l'érudition en matière de fresques est universellement reconnue, écrit (1) ce qui suit : « L'état de conservation des couleurs de plusieurs fresques à *Sancta Maria Antiqua*, surtout celles de la crucifixion, est vraiment surprenant et témoigne de l'excellence de la peinture à fresque, lorsque le peintre sait en faire valoir les qualités expressives. Il y a dans cette chapelle, peinte de 741 à 752 et non retouchée, des peintures d'une fraîcheur dont nombre de fresques du XVe siècle sont privées ; par une fortune singulière, elles n'ont pas été envahies par cette humidité permanente qui a affaibli les colorations dans d'autres parties de l'édifice. C'est une joie pour le regard de contempler cette décoration vieille de plus de onze siècles, et dont l'aspect est resté tel qu'il était à son origine. »

Il n'entre pas dans le plan de ce travail — que j'envisage au point de vue technique — de faire une analyse des œuvres des grands maîtres italiens. Cette étude savante a été faite par plusieurs critiques modernes. Je me contenterai donc de dire que les premiers grands fresquistes qui décorèrent les églises, les monastères et les édifices publics, furent, au XIIIe siècle, Cimabue et l'illustre Giotto di Bondone ; ce dernier surtout imprima à l'art une impulsion durable, il brisa les vieux moules de l'art byzantin, il rompit avec les formules figées et, dans ses œuvres, enfin, apparut la vie. Son école féconde rayonna sur toute l'Italie.

En 1821, le chevalier Tambroni mit au jour et fit imprimer un manuscrit, tiré des réserves de la Bibliothèque vaticane : *Il libro dell' Arte,* le livre de l'art, écrit en dialecte toscan par Cennino Cennini, peintre, né en 1372, élève d'Agnolo Gaddi.

Nous savions déjà par Vasari *(Vita di*

(1) *Revue de l'Art chrétien,* 1901, 4e livraison.

Agnolo Gaddi) que Cennini avait fait un ouvrage traitant de toutes les connaissances concernant les matériaux, leur mise en œuvre et les procédés de la peinture de son temps.

Le manuscrit de Cennini est très intéressant à divers points de vue, car, non seulement il nous donne une excellente méthode de peindre ce fresque, mais surtout parce qu'il nous familiarise avec les procédés de l'école giottesque ; le livre de Cennini est écrit dans les sentiments de piété dont étaient animés les artistes quatrocentistes, qui plaçaient au-dessus de tout le nom de Dieu.

Il commence en disant avoir fait et composé son livre « en révérence de Dieu et de la Sainte Vierge Marie, de saint Eustache, (son patron), de saint François, de saint Jean-Baptiste, de saint Antoine de Padoue et de tous les saints et saintes de Dieu, et en vénération de Giotto, de Taddeo et d'Agnolo, ses maîtres, et à l'utilité, bien et profit de tous les artistes. »

Dans son premier chapitre : *De l'origine et de la dignité de la peinture,* il a une élévation de pensée et de langage qui nous montre quelle formation spirituelle solide recevaient ces artistes.

Ce volume nous donne différents moyens pour faire du papier à calquer, pour se fabriquer des crayons et des pinceaux ; il décrit toutes les couleurs en usage, soit pour la fresque, la *tempera,* ou l'huile, la façon de dorer sur parchemin, sur tableaux et sur mur; il traite aussi du vernissage des peintures à l'huile, etc. En reproduisant ci-après le chapitre où il décrit les différentes phases d'une peinture à fresque, nous ne pouvons nous empêcher de le citer en entier, et de respecter, autant que possible, dans la traduction, la simplicité candide du style de Cennini :

Chapitre LXVII.

La manière et l'ordre à suivre pour travailler sur mur, c'est-à-dire à fresque, et de colorier ou peindre un visage jeune.

« Au nom de la Sainte Trinité je veux te mettre à colorier.

» Je commence d'abord par la fresque, et je t'informe des moyens de conduire le travail par les divers degrés. Quand donc tu veux peindre à fresque — le travail le plus doux et agréable qui soit — premièrement procure-toi de la chaux et du gros sable, l'un et l'autre bien tamisés. Et si la chaux est bien grasse et fraîche, il faut deux parties de sable et la troisième de chaux. Pétris et gâche les bien ensemble avec de l'eau ; en quantité suffisante qu'il te faudra pour 15 ou 20 jours de travail. Laisse ensuite reposer le tout quelques jours, jusqu'à ce que le feu en sorte, car, lorsque ce mortier est trop véhément, l'enduit que tu en ferais pourrait se crevasser. Avant de mettre cet enduit, brosse la poussière du mur avec soin, mouille-le alors autant que possible, car il ne le sera jamais trop, prends de ce mortier préparé à l'avance, le triturant bien avec la truelle, et applique sur le mur une ou deux couches jusqu'à ce que l'enduit soit égalisé. Aie bien à l'esprit de faire cette couche crépie et rude, râpeuse.

Puis, selon le sujet que tu veux peindre, lors que l'enduit est sec, prends un fusain, dessine, et compose, prends tes mesures, tringle une ligne au centre de la surface en te servant d'un fil à plomb, mets une des pointes du grand compas sur le fil, décris un demi-cercle par dessus, ensuite mets la

pointe du compas sur le sommet de la ligne et décris encore un demi-cercle, et tu verras qu'avec la main droite tu as fait par les tracés qui se croisent, une croix régulière, tringle pour fixer les lignes sur l'enduit, de telle manière qu'il soit en place aux deux marques et tu verras que la ligne est à niveau. Comme je t'ai dit, compose au fusain histoires et figures et garde les intervalles toujours égaux. Puis prends un petit pinceau de soies, à pointe, avec un peu d'ocre sans *tempera*, liquide comme de l'eau et va, retraçant et dessinant tes figures, indiquant les ombres, comme tu l'aurais fait à l'aquarelle alors que tu apprenais à dessiner. Puis, prends un plumeau ou une aile et efface le fusain.

» Alors prends un peu de sinople sans détrempe et avec un pinceau souple à pointe, va traçant par hachures le nez, les yeux et la chevelure et toutes les extrémités et contours de la figure ; songe à la bien proportionner, car celle-ci te donnera l'idée, et te fera prévoir celles que tu as à peindre. Fais les traits et les frottis des autres objets que tu veux mettre à l'entour, comme il te convient ; prends alors du mortier précité, si bien malaxé avec la houe et la truelle qu'il paraisse onctueux. Pense à ce qu'il te reste de la journée pour peindre, car, ce que tu couvriras de mortier doit être terminé ce jour-là. »

« Il est vrai, qu'en hiver, par les temps humides, l'enduit mis sur mur de pierres se maintient frais quelquefois jusqu'au lendemain, mais, si tu peux, ne temporise pas, parce que la fresque du jour même est la plus forte, la meilleure *tempera* qui soit, et aussi la plus agréable à faire. Donc, étends un peu de mortier sur l'enduit ; bien mince (pas trop) et plane, mouillant d'abord l'enduit vieux. Alors, prends une grosse brosse de soies, trempe-la dans l'eau claire, et la battant de petits coups, asperge l'enduit, et avec une douve ou planchette de la largeur de la paume de la main, va, frottant sur l'enduit bien humide, légèrement par demi-cercles, de sorte que la douve enlève la chaux, là où il y en a trop et la fixe là où il en manque : nivelle bien son enduit. Puis, mouille le dit mortier avec la même brosse, s'il en a besoin, et avec la pointe de ta truelle bien nette et polie, passe et repasse sur l'enduit. Puis, tringle les lignes principales en prenant mesure sur celles de l'enduit de dessous. »

« Supposons que tu as à faire en ce jour une tête de jeune sainte ou de jeune saint, par exemple, celle de Notre-Dame. »

« Comme tu as bien égalisé la chaux de ton mortier, prends un vase émaillé — car tous les vases doivent être vitrifiés — qui ait la forme d'un tablier ou d'un gobelet, ayant volontiers le fond large et lourd, afin que la couleur ne se répande pas. »

« Prends gros comme une fève d'ocre brune (il y en a deux sortes, la claire et la foncée) si tu n'as pas de l'ocre foncée, prends de la claire, bien broyée et mets-la dans le vase avec un peu de noir, gros comme une lentille, et mélange : prends un peu de blanc Saint-Jean comme un tiers de fève et une pointe de couteau de cinabre clair, mélange le tout avec les autres couleurs raisonnablement ; que cette couleur soit courante, liquide et sers-toi d'eau claire sans détrempe. Fais un pinceau fin et pointu de soies souples, monté sur un tuyau de plume d'oie,

et, avec ce pinceau, ébauche le visage que tu veux faire (te rappelant qu'il se divise en trois parties, c'est-à dire la tête, le nez, le menton avec la bouche) et applique avec ton pinceau peu à peu, presque sec, cette couleur que l'on appelle à Florence *verdoccio*, à Sienne *bazzèo*. (C'est le ton chair, neutre, décrit plus haut. *Note de l'auteur*). Ayant donné la forme au visage, s'il te semble que les proportions ou autre chose ne répondent pas à ta pensée, tu peux les effacer avec la grosse brosse de soies mouillée dans l'eau et frottée sur l'enduit que tu dois alors réparer. Ayant dans un autre vase de la terre verte bien liquéfiée, prends-en avec une brosse de soies courtes, exprime-la entre le pouce et la longe de la main gauche, commence à ombrer sous le menton, et dans les parties du visage qui sont dans l'ombre, graduant jusque sous la lèvre inférieure, les bords de la bouche, sous le nez, et de côté sous les cils, plus foncé vers le nez, un peu à la fin de l'œil, vers les oreilles : et ainsi, avec sentiment, touche le visage, et les mains et tout ce qui est chair. Puis, avec un pinceau à pointe de petit gris (vair), ratifie bien les contours (nez, yeux, lèvres, et oreilles) avec ce *verdaccio*.

» Certains maîtres, lors que le visage est poussé à ce point, prennent un peu de blanc Saint-Jean délayé d'eau et se mettent à fouiller les reliefs du visage, mettent un peu de rose sur les lèvres et sur les joues, puis reviennent par dessus avec un peu d'aquarelle, c'est-à-dire, le ton de chair bien liquide. Ils cessent de colorer et retouchent les reliefs avec un peu de blanc ; ce moyen est bon. D'autres recouvrent d'abord le visage du ton chair, ensuite ils modèlent avec le *verdaccio*, mettent la carnation et retouchent avec le blanc. Ceci est la manière de ceux qui connaissent peu l'art, mais fais usage de l'autre manière que je t'ai démontrée, parce que Giotto, le grand maître, procédait ainsi. Il eut pour disciple pendant vingt-quatre ans Taddéo Gaddi de Florence, qui était son filleul ; Taddéo eut comme élève son fils Agnolo, et Agnolo m'eut pendant douze ans. C'est lui qui m'a appris de peindre ainsi; cet Agnolo faisait des peintures plus belles et plus fraîches que Taddéo, son père.

» Dans un vase mets ce qui suffit : un peu de blanc Saint-Jean, de cinabre clair en égale quantité, détrempe le tout bien liquide avec de l'eau claire, et avec une brosse de soies souples, que tu exprimes entre les doigts, comme je l'ai dit plus haut; passe sur le visage, l'ayant déjà touché de terre verte, et, avec ce rose touche les lèvres et les pommettes des joues. Mon maître avait coutume de mettre les pommettes plus vers les oreilles que vers le nez, parce qu'elles aident ainsi à donner plus de relief au visage, et nuançait ces pommettes à l'entour.

» Prends ensuite trois petits pots, lesquels diviseront le ton d'incarnat en trois parties ; que le plus foncé soit de moitié plus clair que le rose, les deux autres à différents degrés plus clairs l'un que l'autre. Or, prends le petit vase de la couleur la plus claire et, avec une petite brosse de soies bien souple, courte, saisis de la couleur et exprimant le pinceau avec les doigts, touche les reliefs du visage, prends alors le vase de la carnation moyenne, passe-en sur les parties intermédiaires de ce visage, des mains, des pieds

et du buste, quand tu fais du nu ; prends ensuite la troisième carnation, applique cette couleur dans les extrémités de l'ombre, mais en laissant dans ces extrémités apparaître la terre verte que tu ne dois pas couvrir, et de la sorte nuance à degrés l'incarnat de l'un avec l'autre, jusqu'à ce que tout soit disposé comme nous l'offre la nature. Garde-toi bien, si tu veux que ton œuvre soit fraîche, d'égarer ton pinceau, c'est-à-dire ne touche qu'en lieu et place et avec art, joignant les hachures gentiment l'une contre l'autre.

» Mais, si tu voyais peindre, pratiquer, cela te serait plus évident que par écrit. Ayant mis les carnations, prépare-en une autre plus claire, presque blanche, et repasse sur les paupières, le relief du nez, la pointe du menton et les replis de l'oreille, retouche aussi au moyen d' un petit pinceau pointu, de petit gris, avec du blanc pur, le blanc des yeux, l'extrémité du nez, un peu les bords de la bouche et touche délicatement ces petits reliefs. Prends un peu de noir dans un vase et avec le même pinceau, profile le contour des yeux, au-dessus des lumières, renforce les narines, la bouche et l'intérieur des oreilles. Puis, prends d'un godet un peu de sinople foncé et profile le dessous des yeux, l'intérieur du nez, les sourcils, la bouche et ombre un peu la lèvre supérieure que tu rends plus foncée que l'inférieure. Mais, auparavant de profiler de la sorte les contours, retouche avec le même pinceau trempé dans le *verdaccio* la chevelure, ensuite avec du blanc, alors avec une aquarelle d'ocre claire, et au moyen d'une brosse de soies, recouvre cette chevelure comme tu as fait pour la carnation. Va ensuite retrouver les contours de la chevelure, avec le même pinceau et de l'ocre foncée, retouche avec le pinceau de petit gris les reliefs des boucles avec de l'ocre jaune et du blanc Saint-Jean. Il reste à profiler les extrémités et les contours de la chevelure avec du sinople, comme j'ai fait pour la figure. Et cela te suffit pour un jeune visage. »

(A continuer.) G. DE GEETERE.

LE CUIR CISELÉ [1].



VEC les coquillages, les os, les fruits et d'autres produits naturels analogues, le cuir fut la première matière brute employée à la décoration en même temps qu'à un usage matériel. Avant de connaître le travail des métaux, le tissage et la terre cuite, l'homme employa les fourrures des animaux pour orner et pour couvrir sa personne et son habitation. Il fallut faire un grand pas de plus, pour arriver à fabriquer le cuir, c'est-à-dire le demi-produit obtenu par le tannage ; mais, ce pas, une fois fait, dut provoquer une activité progressive dans la décoration. En effet, il n'y a guère de matière qui permette, comme le cuir, une ornementation aussi remarquable au moyen d'outils plus rudimentaires et plus primitifs. La nature même de ce produit le fit d'abord

(1) Traduction obligeamment autorisée de la *Zeitschrift für Kristliche Kunst*. Édit. Schwann à Düsseldorf.

découper en lanières que l'on tressa, noua, laça pour divers ouvrages. C'est pourquoi les plus anciennes pièces en cuir entaillé, qui nous ont été conservées et qui montrent ce procédé à ses débuts, présentent des enlacements et des nœuds de bandelettes : ce sont des sandales trouvées dans des tombeaux coptes du nord de l'Afrique. Sur le côté lisse, ou fleur du cuir, sont gravées des décorations, qui ne sont pas le produit de simples entailles, mais ont été apparemment obtenues, par l'enlèvement de l'épiderme, d'étroites bandelettes de cuir. Nos selliers modernes procèdent absolument de la même façon avec le compas à encastrer, qui sert à enlever, de la surface du cuir, des bandelettes d'un millimètre pour y mettre une couture de fil de soie.

Ces ouvrages, dont l'effet est encore rehaussé par l'addition de couleurs minérales et le mélange de lanières de couleurs claires peuvent être considérés comme les précurseurs du cuir ciselé, bien que les procédés se soient développés dans un sens tout différent.

On dédaigna le couteau pour se servir du burin et l'on grava les ornements tout à fait comme l'on fait pour le métal. Ainsi l'on obtint un résultat tout autre.

On ne se trompera guère en admettant que ces travaux furent exécutés par des orfèvres ou des armuriers, peut-être aussi, par tout artisan qui s'entendait à graver le métal. Le seul exemple du commencement du moyen âge que je connaisse est le couteau de chasse de Charlemagne, conservé au trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle. Ce travail est si excellent, quant à la technique et aux ornements, qu'il n'est guère surpassé par les meilleures pièces de la Renaissance italienne. Et, c'est précisément cette pièce rare et bien conservée, qui fournit la preuve qu'elle a été faite par un ouvrier en métal. L'ouvrier en cuir aurait, en tout cas, cousu la gaine avec du cuir ou, du moins, avec du chanvre, tandis qu'il n'en est pas ainsi ; ici, les deux parties sont unies par de solides rivets en cuivre. Cet objet porte le nom de son fabricant : BURHTZIGE MECFECID.

Quant à l'ornement, il ressemble tellement à quelques décorations de l'époque carolingienne qu'on peut, sans inconvénient, faire remonter la gaine à cette époque.

Il est regrettable, seulement, qu'on ne connaisse pas d'autres exemples de ce temps. Il est quasi certain, qu'après l'âge de Charlemagne, pendant les croisades, ce procédé était pour la première fois tombé complétement en désuétude ; qu'il a seulement repris une nouvelle vie à l'époque gothique, après le milieu du XIV[e] siècle, et qu'alors, on a d'abord employé le burin, puis le couteau, pour obtenir un simple travail entaillé et sans la moindre tentative de ciselure (1).

D'après ce procédé, nous trouvons des gaines de poignards et des fourreaux d'épées, de petits coffrets et de petites boîtes.

(1) A l'exposition de Paris de 1889, on put voir, dans la section de l'art rétrospectif, au Trocadéro, un petit coffret en cuir à couvercle chanfreiné (voir 2[e] vol. de cette revue, col. 173), dont les figures d'animaux, fort en relief, sont tenues encore dans les formes romanes. — Le Musée des arts industriels de Berlin possède les parties latérales d'un petit coffret en cuir (provenant du dôme de Mersebourg), avec des ornements romans (rinceaux et palmettes). Il ne manque pas complètement d'œuvres semblables de la première période gothique, de sorte qu'on peut bien prétendre que ce procédé d'entailler et de ciseler n'a pas eu de solution de continuité.

Toutefois, ce travail à entailles ne faisait pas assez ressortir l'ornement sur le fond ; et bientôt celui-ci fut repoussé, c'est-à-dire que de petites perles furent frappées très près l'une de l'autre et ainsi le fond était grené (chagriné).

Il faut croire que ce procédé s'est alors répandu subitement avec l'art gothique et, principalement, en Allemagne. C'est dans ce pays que se rencontrent la plupart des travaux de cette espèce, servant surtout à un usage liturgique ; certains d'entre eux présentent aussi une ornementation figurée, des caricatures (monstres) et des formes d'animaux.

L'opinion, fort répandue, que la ciselure du cuir nous soit venue de l'Orient, est donc une erreur que M. Steche a également soutenue, pour autant qu'il attribue ce procédé à l'Espagne et au Portugal. Les plus anciens objets qui nous viennent de ces pays, en majeure partie des cassettes, appartiennent à la dernière période de l'art gothique, tandis que les œuvres allemandes furent exécutées déjà plus tôt. En Italie, comme dans les pays précités, la ciselure du cuir ne fut complètement introduite qu'avec la Renaissance ; mais, alors, elle y arriva vite à son apogée, tandis qu'en Allemagne, cet art tombait déjà en décadence.

En Espagne et au Portugal, beaucoup d'ouvrages en cuir ciselé sont employés comme sièges ; ce que ces travaux ont de particulier, c'est la déviation du procédé. Le dessin, ici, est arrangé de façon que la plus grande partie est frappée avec des fers demi-ronds, tandis qu'en Allemagne et en Italie, presque tout est ciselé au couteau. Ces fers n'étaient pas tranchants, mais émoussés; ils allaient en s'épaississant vite vers le haut, de sorte que l'entaille était assez large. Cette manière de faire donna donc aussi aux ornements un cachet particulier qui rappelle les ouvrages forgés du XVIe siècle.

Nos illustrations montrent des objets allemands de la fin du XIVe et du commencement du XVe siècle. Le plus ancien semble



FIG. I. GAINE DE CUILLER EN CUIR CISELÉ.

être la gaine de cuiller (fig. 1), haute de dix centimètres et large de sept centimètres. Malheureusement, par suite d'un long usage, les ornements ne sont plus très nets et le travail n'est pas, non plus, aussi perfectionné que dans les objets dont nous parlerons dans la suite. Tout le contour n'est pas ciselé, mais exécuté avec le traçoir, donc en rapport avec le procédé du métal, comme il a été dit plus haut.

La gaine, dans son ensemble, a la forme d'un losange à coins arrondis et, sur le côté antérieur, elle est fortement bombée, tandis que le dos est presque plat et porte les coulants pour les petites courroies, le long desquelles le couvercle glisse en bas et en haut. Au milieu, on a obtenu, de cette façon, un champ qui est de nouveau divisé dans sa longueur et qui présente la forme des sceaux du XIII[e] et du XIV[e] siècles. Les bandes qui divisent le champ ainsi que le bord de la gaine, sont striés, tandis que le reste de l'espace est rempli de rinceaux représentant des raisins. Le fond est frappé.

Les coulants du dos ne sont pas cousus, mais obtenus par des incisions dans le cuir, entre lesquelles celui-ci est enlevé, de manière à former un anneau ; une petite courroie de cuir tourné a tout juste la longueur voulue pour ouvrir le couvercle, également pourvu de coulants. Deux nœuds de cuir tressé, glissant sur la courroie, servent seulement d'ornement (1).

De telles gaines pour couverts, livres, calices et vases à huile, etc., étaient unies au couvercle de la même façon et, toujours, les anneaux sont identiquement taillés dans le cuir de la couverture.

Cette pièce, de même que les suivantes, se trouve au musée historique de Cologne et, d'après des indications documentaires, elle a été enlevée, en 1398, au bourgmestre Hermann de Goch, de Cologne, avant sa décapitation.

Mieux conservé et plus finement travaillé, est un petit étui à aiguilles (fig. 3), haut de huit centimètres et large de cinq centimètres. Le bord est strié, l'ornement même est un rinceau, remontant droit, à feuilles circulaires croissant des deux côtés; elles ne sont pas taillées dans le cuir, mais frappées avec un fer rond.



FIG. 2. CUILLER A GAINE.

(1) La cuiller à gaine ou cuiller de voyage, en argent, longue de 0m175, que l'étui renferme est également représentée (fig. 2). De la tige hexagonale, la partie supérieure, couronnée d'une polygale, glisse dans la partie inférieure, qui se replie au moyen d'une charnière sur la coquille. Par la tête de chien mobile on peut fixer la charnière. Cet ustensile, très maniable, dont l'ornement seul est doré, produit un effet excellent. Des objets pareils, du XVI[e] siècle, sont fort rares; au XVII[e] siècle, ils sont plus fréquents, tandis qu'on n'en connaît pas du XIV[e] siècle.

Il est à remarquer qu'au musée de Dusseldorf, il y a un étui à encensoir qui présente les mêmes motifs.

Le petit étui à aiguilles (fig. 3) (1) montre, frappée au milieu de chaque feuille, une petite perle de la grandeur des perles du fond ; cela indique déjà le commencement du modelage des ornements qui suivit bientôt ; procédé qui commença et se développa d'une manière toute particulière. Les simples motifs de feuilles rondes, qu'on voit ici, produisent cependant un effet assez monotone, surtout sur des surfaces assez grandes et l'on s'efforça d'y mettre un peu de vie. A cet effet, on a bien pu commencer par introduire une perle dans les feuilles ; plus tard, cependant, on piqua avec un instrument pointu, une alène, par exemple, presque au milieu de la feuille. De cette façon, le cuir se souleva un peu et l'on obtint un effet d'ombre très favorable à l'ensemble. Peu après, nous trouvons aussi que l'on procéda de cette manière pour les aisselles des feuilles et les insertions du pédoncule sur la tige.

Cela était d'autant plus de mise que, dans la seconde moitié du XV[e] siècle, la riche ornementation de feuilles, aux nombreux replis et coudures, en fournissait souvent l'occasion. Les travaux de cette époque sont vraiment uniques, sous le rapport du dessin et du raffinement avec lequel le procédé est poussé.

Très remarquable, quant au dessin et à la facture, est également le petit coffret ciselé (0.095 × 0.12 × 0.05) qui servait, autrefois, à garder les clefs des archives (fig. 4). L'ornement, comme il convient, est placé entre la garniture qui consiste en trois lames posées transversalement sur le couvercle ; des rinceaux, qui se dirigent du milieu vers les coins, remplissent les deux champs du milieu ; on y voit aussi le motif de feuilles constaté dans la pièce précédente ; seulement la coupe est plus nette, le travail entier plus exact, la perle, au milieu des feuilles, manque. Les bords des petits côtés présentent des feuilles se dirigeant vers l'extérieur, disposées uniformément l'une sur l'autre. Le billet (2) y attaché, avec l'indication de la destination du coffret, contient la date 1440 ; toutefois, l'objet pourrait bien avoir été exécuté vers 1400, époque à laquelle il faut fixer aussi l'origine de l'étui à aiguilles.

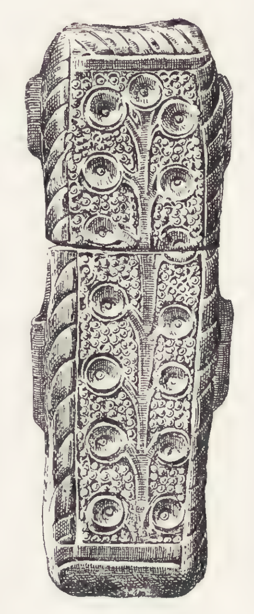


FIG. 3.
ÉTUI A AIGUILLES.

Le coffret représenté sur la même planche (fig. 5) et datant, à peu près, de la même époque, est surtout remarquable par sa garniture élégante et bien ordonnée. Des ferrures assez étroites sont limées au milieu en bâtons étroits, amincis vers le haut, tandis que, vers le bord antérieur du couvercle est restée une

(1) Comme dans von Hefner-Alteneck. *Costumes, œuvres d'art et ustensiles*, 2[e] édit., 4[e] vol., planche 219.

(2) Cette inscription est ainsi conçue : « Voici le coffret où sont renfermées la lettre des échevins et la clef de la place voûtée, que nos maîtres ont fait construire à côté de la chapelle de l'hôtel de ville Les échevins ont la clef avec laquelle le coffret est fermé. En l'an du Seigneur M.CCCC.XL. »

rosette carrée ; en arrière, il y a la charnière et, au milieu du couvercle, autour de la tête du rivet, une petite rosette. Les bords de la fiche sont striés obliquement ; les parties larges élégamment limées, comme, d'ailleurs, tous les ornements de la garniture. La poignée, au milieu du couvercle, est quelque peu ouvragée ; aux deux extrémités elle est un peu plus fendue et façonnée en tête de serpent.

La plus belle pièce des objets en cuir présentés ici est la gaine de couteau (fig. 6), longue de 0^m23 sur 0^m03 de large, de la première moitié du XVe siècle. Il faut y admirer la perfection du procédé et du dessin.

Les feuilles sont gravées obliquement ; sur le dessus, l'ornementation montre une bête au milieu de riches rinceaux. Les côtés du manche et du tranchant sont ornés de simples rinceaux, comme l'étui à aiguilles ; la transition du manche à la lame est ornée d'entrelacs. Le couvercle manque, le coulant se trouve sur le dos. Tout le travail rappelle les pièces italiennes de la même époque, qui se perfecfectionnent avec la Renaissance.

L'ornementation sortit de plus en plus du fond ; on la fit ressortir, au moyen de petits outils courbés, assez semblables à une sonde recourbée à la pointe, tandis que souvent on creusa encore le fond en pelant soigneusement l'épiderme du cuir, avant de l'estamper.

Le musée de Dusseldorf est en possession d'une belle pièce, un étui à calice.

Les bordures, les bords et les vides furent traités en entrelacs ou feuilles mises en écailles l'une sur l'autre ; les boutons sont traduits par des fruits ; même les fonds des coffrets étaient couverts de dessins, en forme de losange ou autres. Plus tard, l'ornementation devint de plus en plus plastique ; le fond et, par là, la frappe recula à l'arrière-plan, le caractère du cuir se perdit pour se rapprocher de celui du bois sculpté.

Il était donc inévitable que le cuir fût rempli d'un enduit de pâte et modelé d'après les règles de l'art, tout comme la terre glaise. Finalement, la ciselure disparut entièrement et seul le modelage avec frappe limitée resta ; la ciselure du cuir, comme telle, cessa complètement.

Le procédé technique revint à ses débuts au XVe siècle et se perdit pour la seconde fois à la naissance du style baroque ; ce n'est que dans les temps modernes que ce procédé, si heureux, reprit une nouvelle vie et un nouvel essor.

M. F. Wunder, relieur à Vienne, malheureusement enlevé prématurément par la mort, donna, vers 1860 déjà, l'impulsion à la reprise de cet art, par quelques travaux personnels du genre que nous avons indiqué. Depuis lors, le travail du cuir a fait d'énormes progrès et, il est, de nos jours, justement appliqué, non seulement aux meubles, mais aussi aux panneaux, à la reliure des livres, aux coffrets, etc.

Quant à l'emploi de ce procédé, à l'ornementation logique, ainsi qu'à sa distribution et sa division, nous avons bien des choses à apprendre de nos ancêtres ; mais, par contre, nous les surpassons de beaucoup dans la netteté et l'exactitude du travail, dans la précision de la ciselure et de la frappe.

Ce progrès est dû, tout d'abord, à la manière de traiter l'objet. Tandis qu'autrefois, on recouvrait de cuir l'objet fini pour l'orner



MUSÉE DE COLOGNE.

FIG. 4 ET 5. COFFRETS EN CUIR.

ensuite, nous procédons, aujourd'hui, de façon inverse. Nous ornons le cuir et nous en recouvrons ensuite l'objet.

Cette manière d'opérer nous amène à parler du procédé même, tel qu'il est pratiqué à notre époque. Les outils nécessaires et parfaitement suffisants sont :

1° Un petit couteau à lame droite, qui est aiguisé un peu obliquement à la pointe, mais dont les deux côtés ne sont pas tranchants ;

2° Un fer à modeler, dont la forme est absolument imitée de celle d'un bois à modeler moyen ; les deux extrémités sont tant soit peu arquées ; un côté est tout plat, l'autre arrondi. Les deux extrémités ont la même forme, la grandeur seule diffère ;

3° Un burin, semblable à celui dont se servent les orfèvres.

Il faut ajouter à ces outils encore un petit marteau à ciseler en bois ou un marteau à frapper en métal pour obtenir les perles du fond. Le cuir à employer doit être du cuir de génisse, appelé *vachette,* qui n'a pas été grainé après le tannage ; il doit être aussi tout à fait sec ; en outre, le cuir grainé se prête moins bien à la gravure que le cuir tout à fait lisse.

Le dessin est calqué au moyen de papier à terre rubrique ou à graphite et tous les contours sont ensuite tracés. Mais, il ne faut jamais y faire des entailles allant au delà de la moitié de l'épiderme du cuir.

Le couteau se tient, en général, verticalement, il ne peut être incliné ni à droite, ni à gauche, et l'on ne coupe pas vers soi.

Le pouce de la main gauche sert à soutenir le dos du couteau, de manière que la main droite ne soit pas seule à tailler et diriger l'outil, mais la main gauche concourt aussi à cette direction, à peu près de la même façon que l'appui-main du peintre quand il manie le pinceau. Afin de dominer plus aisément les arcs et les courbes assez légères, le couteau est pourvu d'un manche en bois, uniformément épais et rond, qui se laisse facilement tourner entre les doigts.

Tous les contours étant tracés, le cuir est modérément humecté, c'est-à-dire, qu'on passe sur la surface de la peau avec une éponge très humide. Le degré exact d'humidité contribue énormément à un travail parfait ; trop sec, le cuir se travaille difficilement ; trop humide, il ne reste pas dans la forme voulue et se gondole constamment.

Cette préparation effectuée, on suit toutes les lignes avec l'extrémité mince du fer à modeler, afin de les écarter vivement et, ainsi, on a déjà opéré la première manière d'entailler le cuir, telle qu'elle se pratiquait vers 1400. Ce procédé est très utilisable pour des sièges de chaises, des coffrets et des gaines de toutes sortes ; mais l'ornement acquiert plus de relief, si le fond est grené, c'est-à-dire estampé, frappé de perles. Chaque perle, obtenue par la matrice, doit être demi-ronde et se détacher vivement du fond ; ces perles doivent également être, si non tout à fait régulières, du moins placées sans désordre ; chacune, sauf si elle se trouve sur le bord, doit être entourée de six autres. Ce travail s'exécute beaucoup mieux quand, après la première rangée, on frappe la deuxième, alors chaque perle vient se placer entre deux de la rangée précédente.

Pour obtenir un grain très net, il est nécessaire de placer sous le cuir une pierre

lisse, une plaque de marbre ou une ardoise, ce qui, d'ailleurs, convient très bien à d'autres travaux de cuir humide. La chose est plus difficile quand l'ornement doit être plastique; dans ce cas, toutes les parties, suivant qu'elles doivent ressortir plus ou moins, sont repoussées avec le bout large du fer à modeler. On ne retourne pas le cuir, mais on le fait pencher sur le bord de la table pour pouvoir le traiter avec le fer par en dessous, tandis qu'en haut, on peut facilement suivre et diriger les mouvements du fer dans le cuir humide.

Il convient de mettre de l'enduit ou de la cire à modeler sous les endroits repoussés; pour les empêcher de coller à la pierre, on y met une feuille de papier. Alors on peut modeler sur le côté de devant, comme avec la cire ; mais le cuir présente l'avantage d'avoir le contour immuablement fixe. Quant au modelage même, un traité ne peut pas nous l'apprendre. Quiconque sait dessiner, sera vite au courant de ce travail, tandis que celui qui ignore le dessin, y rencontrera de grandes difficultés.

Après le modelage, le fond est presque régulièrement estampé, ne fût-ce que pour l'ornementation qui devient plus calme et plus légère. Le style médiéval, avec ses formes vigoureuses et énergiques, s'est prêté le mieux à la ciselure du cuir; ensuite viennent les dessins romans et renaissance. D'autres styles ne se prêtent guère aux ouvrages, tels que nous les comprenons.

Le cuir garde rarement sa couleur naturelle, mais, après l'achèvement, il est tant soit peu coloré. Pour les couleurs grises, on se sert de mine de plomb plus ou moins diluée ; pour le brun châtain, d'une solution de potasse, et pour le brun antique, de bichromate de potasse. Ces couleurs corrosives sont ineffaçables et inaltérables ; elles doivent être étendues avec une grande éponge, mais il faut user de précaution et employer, en premier lieu, des solutions très diluées, sinon on obtient des tons trop foncés.

Après la coloration, aussi longtemps que le tout est encore humide, on repasse, avec le fer à modeler, les contours surtout, afin que ceux-ci n'aient pas trop l'air d'être ciselés et deviennent un peu lisses et foncés.

Tout ceci achevé, l'objet peut être monté, et il est à remarquer que, seul, un ouvrier fort habile, est capable de le faire ; le cuir très épais exige un fini très soigné, de même que la partie ciselée demande infiniment de ménagements pendant le travail. Il est possible de le traiter avec la couleur et l'or ; mais ce procédé gâte souvent plus qu'il n'embellit et l'on fait bien de se borner à des inscriptions éventuelles ; en tout cas il faut savoir se modérer. L'objet terminé est recouvert d'une mince couche de vernis à l'alcool ou bien ciré ; ce dernier moyen est préférable.

Pour finir, je ferai encore remarquer que les ouvrages anciens ont été, en majeure partie, exécutés dans les couvents. Ce travail est



FIG. 6. GAINE DE COUTEAU.

très bon ; il excite l'activité artistique, mais il demande beaucoup de temps et de patience. Même, de nos jours, le monastère est un endroit excellent pour le développement de cet art.

L'auteur de cet article a eu l'occasion de donner quelques instructions à un frère d'un couvent hollandais ; l'élève comprit bien et rapidement le procédé et fournit, depuis, mainte pièce de valeur.

Puissent ces lignes avoir pour conséquence de donner, là surtout où l'on n'a pas les moyens de se procurer des objets d'or ou d'argent, la préférence au cuir ciselé, qui est d'une solidité presque illimitée et a une plus grande valeur artistique que le produit de fabrique, dont la qualité est toujours un problème.

PAUL ADAM.

(Traduit de l'allemand par R. K.)

UN CALICE. NOTES D'ESTHÉTIQUE.



NOUS soumettons à l'appréciation de nos lecteurs une belle pièce d'orfèvrerie qui vient d'être exécutée dans les ateliers de M. J. Van Aerschodt, à Louvain, d'après les dessins de M. B. Van Uytvanck.

C'est un calice en argent ciselé, niellé et doré. En voici, pour suppléer à l'insuffisance de la gravure, une brève description.

Le rebord inférieur du pied porte sur un fond niellé, l'inscription suivante : *Sanguis Jesu Christi Filii Dei emundat nos ab omni peccato*. Le pied, de forme tronconique, est relevé par dix lobes allongés où, dans des rinceaux d'une rare élégance, sont représentés l'agneau de Dieu et les emblèmes des quatre évangélistes, ciselés dans l'argent sur fond poinçonné. Les écoinçons, entre ces lobes, sont traités de façon analogue. La tige, cylindrique, à fond niellé, porte, comme décoration, un motif de rinceaux exécutés en filigranes. Des stries verticales, alternativement niellées et ciselées, subdivisent le nœud. La coupe, pourvue d'une lèvre assez accentuée, offre une particularité remarquable : la fausse coupe y est remplacée par de riches ciselures exécutées dans l'épaisseur même de la coupe. La patène porte, dans sa partie convexe, un agneau mystique en niellé.

Tous les détails de cette pièce sont bien compris et bien dessinés ; l'exécution en est digne de toutes louanges. La ciselure, surtout, est d'une superbe allure et d'un fini parfait. Nous regrettons que notre photographie ne puisse donner qu'une bien faible idée de la valeur de l'original (1).

Mais nous regrettons plus vivement encore, que tant de qualités aient été réalisées dans une forme générale aussi peu harmonieuse. Le galbe du pied est raide, la transition avec la tige est des plus malheureuses, le nœud a trop d'importance pour l'ensemble, la tige est flasque et sans vigueur; la coupe, trop haute, est franchement disgracieuse. Il manque à l'ensemble la légèreté et la pondération. La première qualité

(1) Nos lecteurs pourront voir l'œuvre elle-même avec d'autres travaux de la maison Van Aerschodt, à l'Exposition de Liége, l'an prochain.

d'un objet, après l'appropriation à son but, est de mettre en valeur la matière dans laquelle il est traité. Or, ce calice a incontestablement la silhouette d'un calice en pierre. Il n'y a rien là de la flexibilité, de la ductilité qui fait le mérite du métal précieux. C'est son unique défaut, en somme, mais il est capital.

A qui en imputer la faute ? A l'orfèvre ? Il n'a fait qu'exécuter consciencieusement le plan donné. Au dessinateur ? C'est un homme de talent qui a fait ses preuves. A qui alors ? A mon avis, la faute en est à l'archéologie. Le propriétaire du calice a commandé une pièce archaïque, un calice *ancien* ; il a voulu se donner l'illusion de célébrer les saints mystères dans le plus lointain moyen âge C'est là un caprice d'amateur. Mais est-ce raisonnable ? Je laisse au lecteur la réponse et je m'explique.



Dessin de M. B. van Uytvanck. · Exéc. par M. J. Van Aerschodt. CALICE EN VERMEIL.

Les choses anciennes ont, de par leur ancienneté même, un certain mérite indépendant de leur valeur artistique. Mais souvent cette ancienneté est pour beaucoup dans la suggestion qu'elles exercent sur nous Pour peu qu'on ait le tempérament collectionneur, on éprouve cet amour du vieux pour le vieux, ce charme indéfinissable qui, chez certains monomanes, va jusqu'à l'obsession. C'est là un sentiment parasite du vrai sens de l'art ; il tue celui-ci dans l'âme et nous fait prendre l'archéologie pour règle d'esthétique. Psychologiquement, on pourrait peut-être trouver l'origine de cette erreur dans un cercle vicieux : on commence par aimer certaines choses anciennes, parce qu'elles sont belles; alors, faisant un tout de la beauté et de l'âge, situés dans un même objet de la pensée, on finit par les confondre; par trouver beau tout ce qui est ancien et parce que c'est ancien ; enfin, par confondre l'antiquité véritable avec son imitation et son pastiche. On prend le caractère archéologique, c'est-à-dire la ressemblance avec une forme ancienne, comme règle de beauté en fait d'art. On oublie que l'archéologie est une science comme l'histoire ou la paléontologie. Elle étudie les caractères des objets d'art ancien, comme le naturaliste étudie les fossiles. Un collectionneur a le droit, évidemment, de faire reproduire un objet grec ou byzantin ; il pourra le classer dans ses armoires, l'étudier et s'en délecter tout comme le paléontologiste peut faire ses délices d'un petit mammouth artificiel. En soi, les deux sciences sont également belles et inoffensives; mais l'archéologie peut être dangereuse à cause de son voisinage avec

l'art. C'est de cette circonstance qu'elle a profité pour s'introduire dans le domaine de ce dernier et pour y faire valoir ses lois ; en vérité, c'est à l'anarchie que sa domination nous mène.

Oui, à l'anarchie, car il y a des amateurs d'art japonais, d'art égyptien, d'art grec ou péruvien ou iroquois ! Et, si tous ces gens-là prétendent faire travailler nos artistes dans leur *style* préféré, où aboutirons-nous, grand Dieu ? Quelle formation faudra-t-il à nos artistes pour que chacun de ces amateurs puisse trouver son objet assez *authentique*. Toutes les grandes époques d'art n'ont connu qu'un style et les artistes avaient déjà assez de peine à s'y perfectionner. L'immense quantité de croûtes de tous les temps est là pour le prouver. Et l'on voudrait faire travailler nos artistes dans tous les genres à la fois ! Pauvres gens ! Le style, c'est l'homme, et un artiste, c'est-à-dire un homme qui a de l'idéal, ne se fait qu'*un* idéal d'*une* chose. Fra Angelico s'est-il jamais représenté la sainte Vierge comme l'a fait Rubens ? Si un *amateur* au sens moderne, avait demandé à Benvenuto Cellini un calice dans le « genre » du frère Hugo, je crains fort qu'il n'eût eu maille à partir avec le poignard du célèbre, mais irascible orfèvre ! Tous ces grands hommes avaient *leur* genre et ils n'eussent pas compris qu'on les fît sortir d'eux-mêmes !

Et à nos artistes, on leur demande, au nom de l'archéologie, d'être, à la fois, doués des sentiments qui ont animé tous les peuples et tous les temps ! C'est énorme et qu'en advient-il ? Vu l'absolue impossibilité de réaliser ce desideratum, ils en viennent à copier servilement des formes anciennes, à juxtaposer sans raisonnement des débris hétéroclites et à produire des travaux qui n'ont ni le mérite archéologique d'une reproduction fidèle, ni le mérite artistique d'une œuvre personnelle.

A vouloir enchaîner l'inspiration à un traité d'archéologie, on l'étouffe. Et il y a beaucoup d'artistes, à l'heure qu'il est, qui seraient devenus de grands hommes, s'ils n'eussent été, par l'inconcevable aberration de nos contemporains, forcés à fourvoyer ainsi le plus beau de leur talent !

Vous en conclurez qu'il faut se livrer, en conséquence, aux inspirations de sa haute fantaisie, qu'il faut exécrer l'archéologie et déchirer ses classiques. C'est à tort. Il faut les connaître et les étudier. Tout dépend de la manière dont on s'y prend. Nous avons un art national, il a fleuri sur notre sol pendant des siècles, il est conforme à notre caractère, à nos croyances, à nos besoins, à nos moyens, et le premier devoir d'un artiste est de le connaître à fond. Il faut à tout artiste son genre à lui, oui, mais ce genre greffé sur l'arbre d'une école, d'un style. Il faut à tout artiste une formation et celle de nos artistes est dans notre style. Or, puisque ce style a cessé de vivre parmi nous, il nous faut bien l'aller rechercher dans ses produits, c'est-à-dire qu'il faut étudier l'archéologie.

Mais les artistes doivent l'étudier en artistes et non en collectionneurs. Un archéologue prend l'objet et le classe, soit dans ses armoires, soit dans sa cervelle, mais un artiste en extrait les idées, les principes qui l'animent, les procédés qui l'ont produit, et il en fait son profit. Il se livre sur lui à une étude esthétique et critique, et il y distingue les qualités pour se les approprier et les

défauts pour les éviter. Il s'arme, en sorte, des mêmes moyens que ses devanciers et, ensuite réalise, comme eux, *ses propres idées*. Puisqu'il ne peut s'exprimer logiquement que dans un style, c'est évidemment dans le nôtre qu'il doit le faire.

Mais je m'arrête, touchant à l'une des questions capitales de l'esthétique question que je ne puis traiter à propos d'un calice, si intéressant qu'il soit. J'en ai dit assez pour pouvoir formuler cette conclusion : L'art et l'archéologie sont choses essentiellement distinctes. En archéologie la grosse question est de savoir si un objet est authentique ou faux ; en art, l'unique question est de savoir s'il est beau ou laid. Puisse-t-on l'oublier moins souvent.

ERIAMEL.

UNE ANCIENNE MAISON A KAMPEN.

DIVERSES revues et publications néerlandaises font part, à leurs lecteurs, de ce qu'une ancienne maison, d'un cachet monumental, sise dans la *Oudestraat* (vieille rue), à *Kampen* (province d'Overijssel), est menacée de démolition ; elles commentent le fait dans des termes véhéments et qualifient l'acte projeté de vandalisme.

Nos abonnés pourront s'assurer par l'inspection des gravures ci-contre, mises gracieusement à notre disposition par la revue hebdomadaire *De Bouwwereld*, d'Amsterdam, que cette maison a réellement une certaine valeur artistique.

Nous n'entendons intervenir dans la polémique engagée à ce sujet, autrement que pour suggérer à nos voisins du nord une solution pratique que le *Bouwwereld* semble, du reste, avoir entrevue, puisque, à titre de conclusion de son dernier article (1), il écrit :

« Malines, Bruges et bien d'autres villes comprennent, à juste titre, que les cités qui ne peuvent s'enorgueillir de beautés naturelles doivent veiller, avec un soin jaloux, à la conservation des œuvres artistiques et historiques qui constituent leurs seuls ornements. »

Nous dirons tout simplement : Faites comme *chez nous*, en Belgique (2).

Après tout, peut-on obliger un propriétaire à conserver indéfiniment une construction dont l'agencement, la disposition, le mode de construction ont cessé de lui plaire ? Peut-on l'empêcher de veiller à ses intérêts et lui imposer le maintien d'une vieille masure acquise, peut-être à vil prix, dans l'intention de la démolir et de la remplacer par une maison moderne de rapport ?

Il ne viendra à l'esprit de personne de répondre affirmativement à ces questions : A moins d'être des *Mécènes*, doublés d'un *Crésus*, rarissimes seront les propriétaires

(1) Voir nº 32 du 10 août 1904 de cette Revue.

(2) Au moment de la mise en pages de notre numéro, nous apprenons qu'il est fortement question de l'acquisition par la Ville de la maison dont nous venons de parler. De plus, l'État inscrirait au budget de 1906, les sommes nécessaires pour la restauration.

A. v. H.



ANCIENNE FAÇADE, XVIe SIÈCLE,
A KAMPEN (PAYS-BAS).

qui se rendront uniquement aux raisons fournies par l'archéologie et par l'esthétique, dont l'effet immédiat sera évidemment une saignée, plus ou moins grave, à leur bourse.

Doit-on, conséquemment, se résigner à voir disparaître des anciennes constructions dont l'archaïsme charme la plume de l'historien et du poète, dont les formes harmonieuses et la technique sincère et savante provoquent le crayon de l'artiste et du constructeur ?

Certes, non !

Si l'édilité municipale ne peut consacrer les ressources budgétaires à l'acquisition éventuelle d'immeubles de l'espèce, elle sera peut-être à même d'intervenir, pour une large part, dans les frais de restauration, moyennant certaines conditions relatives à la conservation ultérieure.

Si ces combinaisons, ou telles autres, que l'intervention de la ville peut amener, n'aboutissent pas, il reste la suprême ressource de s'adresser à l'État.

Nous devons dire à la louange des administrations communales belges et, entre autres, de celles de Bruges, Bruxelles, Gand et Malines, qu'elles ne faillissent guère à leur devoir sous ce rapport; d'autre part, le gouvernement ne marchande pas son appui, quand il s'agit de sauver d'une destruction certaine un monument de quelque importance.

Voyez ce qu'ont réalisé, dans cet ordre d'idées, MM. Vandenpeereboom et Liebaert, ministres des chemins de fer, postes et télégraphes. Ces véritables amis de l'art sont parvenus à concilier les besoins de leurs administrations et les intérêts du trésor avec les dépenses inhérentes aux travaux de restauration, exécutés en vue de conserver des monuments remarquables à des titres divers.

Nous ne citerons que l'*ancien refuge de l'Abbaye de Lobbes,* à Thuin ; la *Maison dite des Templiers,* à Ypres ; l'*Hôtel Collibrant,* à Lierre ; la *Maison des Bateliers,* à Gand; le *Palais du Grand-Conseil,* à Malines ; l'*ancien Couvent des Dominicains,* à Braine-le-Comte, etc., tous monuments acquis pour y installer les services des postes et des télégraphes et qui seront désormais, grâce à leur intelligente initiative, à l'abri de toute atteinte de vandalisme.



INTÉRIEUR D'UNE ANCIENNE MAISON, XVIe SIÈCLE, A KAMPEN (PAYS-BAS).

Les autres départements imitent le digne exemple donné par celui des chemins de fer ; or, ce qui se pratique en Belgique, ne peut-on le réaliser aussi dans les Pays-Bas ? Poser la question, c'est la résoudre. Nos frères du nord, dont le sentiment artistique n'est pas moins développé que le nôtre, sauront, nous n'en doutons aucunement, intéresser les autorités compétentes à leurs aspirations si légitimes, et suggérer, au besoin eux-mêmes, l'affectation utile des monuments qu'il importe de soustraire au marteau et à la pioche du démolisseur.

❧❧❧

Comme nous le faisions pressentir plus haut, la maison de Kampen doit, à notre avis, être conservée.

Malgré l'absence absolue de goût dans la devanture du rez-de-chaussée, reconstruite en 1816 (1), et tout en déplorant le remplacement du pignon (qui, sans aucun doute, couronnait primitivement la façade) par une corniche malencontreuse surmontée d'une lucarne plus que banale, nous estimons, avec notre confrère du *Bouwwereld*, que ce qui reste de la façade mérite de fixer l'attention.

Cette partie est entièrement en pierre de Gildehaus ; elle est divisée en trois travées, séparées par de frêles trumeaux moulurés, lesquels se prolongent jusqu'au-dessus des tympans aveugles des fenêtres ; ces tympans présentent une ornementation géométrique variée, telle, cependant, que les tracés de droite et de gauche du premier étage se répètent à gauche et à droite au deuxième étage.

Les croisillons supérieurs des meneaux existaient jadis, nous affirme le *Bouwwereld ;* ils auront probablement disparu, lors du placement des châssis à carreaux actuels qui doivent avoir détrôné une *mise-en-plomb* primitive. Une reproduction phototypique,

(1) Cette devanture n'est pas figurée sur notre gravure ; elle se trouve sur celle des *Documents classés des Pays-Bas,* dont nous parlons plus loin.

à assez grande échelle, publiée par feu Van Ysendyck, dans ses *Documents classés des Pays-Bas,* nous a permis de nous rendre compte de la vérité de cette assertion, quant aux parties manquantes des meneaux: A l'un des linteaux supérieurs, l'on distingue nettement le joint médian bien caractérisé ; à un autre, l'on peut voir une différence d'inclinaison de ses deux parties, inclinaison provoquée par l'enlèvement du croisillon ; d'autre part, il semble que jusqu'à l'ornementation ait voulu indiquer par les interversions de direction des lignes marquantes, que les linteaux étaient bien composés de deux parties distinctes et que, dès lors, ils devaient avoir un point d'appui en leur milieu.

Il nous reste à signaler la décoration des cordons-larmiers marquant les étages : le cordon qui couronne le rez-de-chaussée comporte des rinceaux formés de branches de vigne et de grappes de raisin ; les cordons supérieurs sont ornés de feuillages très découpés, entre lesquels sont posées des figures d'animaux.

Toute cette partie de façade semble procéder de la manière des maîtres brabançons du XVIe (1) siècle dont on admire des œuvres dans le genre civil, notamment à Vere et à Middelbourg (Zélande), à Malines, à Mons et ailleurs, toutefois, avec cette restriction qu'elle n'atteint pas au caractère d'élégance des compositions d'un *Keldermans,* lesquelles dénotent, pour la plupart, une nature artistique de plus grande envergure que celle de l'architecte inconnu qui a conçu l'édifice dont nous nous occupons.

(1) Le *Bouwwereld* estime que la façade est du XVe siècle ; nous croyons ne pas nous tromper en lui déniant une origine aussi lointaine.

La façade postérieure mérite que l'on s'y arrête un instant : ses grandes lignes sont les mêmes que celles de la façade principale, mais elle ne porte aucune décoration sculpturale ; les trumeaux ne sont pas même moulurés et ils affleurent avec le nu du pignon ; les décharges des fenêtres, en arc déprimé, sont faites en briques avec des naissances et une clef en grès. Le pignon subsiste en grande partie.

L'intérieur de l'immeuble est peut-être plus intéressant encore que l'extérieur ; il nous offre les dispositions d'une boutique du XVIe siècle ; mais nous devons forcément nous borner à quelques indications générales.

Disons, d'abord, que toute la menuiserie et la charpente sont complètement en chêne de premier choix.

Les poutres-maîtresses mesurent $0^{m}32 \times 0^{m}28$ et ne sont guère distantes de plus de deux mètres ; elles supportent les gîtes, puis un plancher, épais de $0^{m}03$, au-dessus duquel se trouve un pavement en carreaux de terre cuite vernissés de $0^{m}10 \times 0^{m}10$.

Les grandes poutres des premier et deuxième étages sont munies de semelles richement moulurées ; aux extrémités de celles du deuxième gîtage reposent des poteaux qui sont solidement ancrés aux murs latéraux et qui supportent les maîtresses-poutres du grenier. Ces dernières ont des semelles plus maigres que les autres et sont assemblées aux poteaux au moyen de contre-fiches.

Les fermes de la charpente sont toutes posées au droit de ces poteaux : elles sont montées comme toutes celles de l'époque, c'est-à-dire avec un entrait et un faux-en-

trait, ainsi qu'avec un faux-grenier ; les arbalétriers ont été pris dans des bois courbants (1).

A signaler encore les portes à dormants, les escaliers superbes avec des marches massives et des panneaux sous la rampe d'appui richement profilés, le tout techniquement bien conditionné et encore aujourd'hui en parfait état de conservation.

Enfin la couverture en tuiles offre de l'intérêt, surtout pour l'archéologue, en ce sens qu'elle est l'exacte reproduction des couvertures en tuiles coniques creuses que l'on rencontre partout dans le midi.

Puisse ce monument être bientôt restauré dans son état primitif.

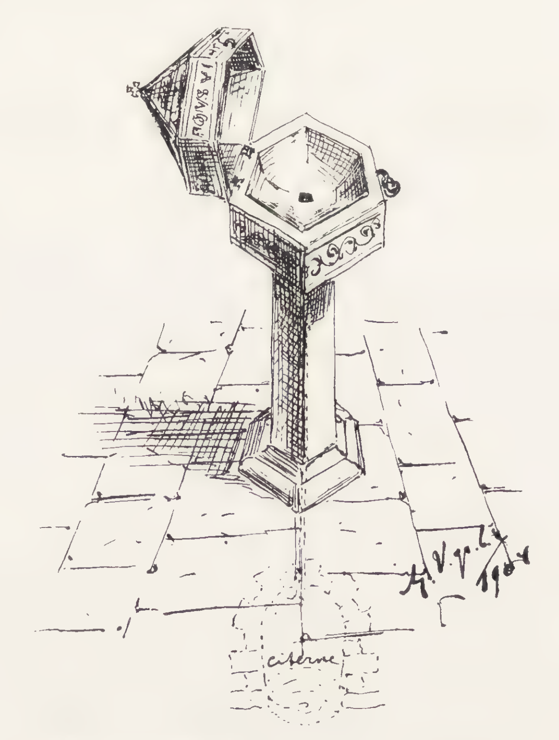
A. v. H.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (2), PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XX. De la piscine.

DANS toute église où l'on célèbre la messe, outre la piscine proprement dite du baptistère, il doit y avoir une autre piscine, laquelle sera placée, autant que possible, dans la chapelle majeure ou dans l'église, près de la sacristie, pourvu que l'endroit soit commode et éloigné de la vue du peuple, ou encore dans la sacristie, si celle-ci est spacieuse, surtout dans les églises plus fréquentées et où il y a un nombreux clergé.

Première forme. On prendra une cuvette en marbre ou en pierre qui sera creusée comme celle des fonts baptismaux. Elle sera de forme circulaire, ovale ou polygonale et aura une coudée ($0^{m}392$) en longueur et seize onces ($0^{m}256$) en largeur. Le fond sera percé d'une ouverture quadrangulaire de cinq onces ($0^{m}085$) de tour.



Croquis de A. van Gramberen FIG. I. PISCINE.

(1) Les bois *courbants* sont ceux provenant d'arbres dont la courbure a été produite, soit naturellement, soit artificiellement, pendant la croissance.

(2) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, 3e année, p. 370.

La cuvette sera placée sur un socle surmonté d'une colonnette. La hauteur totale sera de deux coudées (0^m784).

Un conduit, correspondant exactement à l'ouverture de la cuvette, sera pratiqué dans la colonnette et aboutira à une petite citerne. C'est dans la piscine qu'on jettera l'eau qui a servi à laver les linges et les vases sacrés, ainsi que les saintes huiles brûlées. Elle sera fermée au moyen d'un couvercle, construit en forme de pyramide et muni d'une bonne serrure. (Fig. 1.)

Deuxième forme. On pratiquera dans le mur une niche de 20 onces à 1 coudée (0^m32 à 0^m392) de profondeur, suivant l'épaisseur du mur. Sa longueur sera de 1 coudée (0^m392) ou un peu plus; sa hauteur, de 1 coudée 1/2 (0^m588)(1). Elle sera construite à 2 coudées (0^m784) au-dessus du sol.

Le fond de cette niche sera en pierre, de forme concave et percé d'une ouverture qui aboutira à une petite citerne.

Une porte à deux battants, munie d'une serrure, fermera la piscine. (Fig. 2.)

(Trad. et annotat. de M. l'abbé SERVILLE.)

(1) C'est cette piscine dont nous avons parlé plus haut (chap. XV) et que l'on rencontre, si souvent, dans les églises anciennes.

D'après Benoît XIII, la piscine peut consister en un petit conduit, pratiqué au niveau du sol et aboutissant à une citerne, dont les parois sont maçonnées et non le fond; la partie supérieure se clôt par une pierre plate, munie d'un anneau pour l'enlever facilement.



Dessin de A. van Gamberen.

FIG. 2. PISCINE (ÉLÉVATION, COUPE ET COUPE DU SOUS-SOL).



PAR MONTS ET PAR VAUX.

A BRUXELLES.

GARE DU NORD. — Il y a dix ans, l'école Saint-Luc de Schaerbeek donnait, comme programme de fin d'études, aux élèves de huitième année, le projet de transformation de la gare du Nord et de l'église des Saints-Jean et Nicolas.

Ce projet prévoyait l'exhaussement des voies de 6 à 7 mètres au-dessus du niveau actuel, et reculait la façade jusqu'à l'entrée de la rue de Cologne, de façon à lui donner plus de cent mètres de développement ; par ce moyen on obtenait quatorze voies de tête et l'on supprimait les passerelles des rues Allard et Rogier.

Le lauréat de ce concours fut M. Chrétien Veraart.

La *Chronique des Travaux publics* du 30 octobre dit ceci :

« On sait que le bâtiment de tête de la gare du Nord subsiste et que le grand hall actuel devient une cour couverte pour voitures. La vraie gare commencera à la hauteur du n° 36 de la rue de Brabant et sera surélevée de 6m60. La rue Allard, la rue Rogier, etc., passeront sous les voies ferrées. Le tunnel actuel de la rue Rogier est un travail provisoire. »

Heureuse coïncidence ! On va donc exécuter dans ses grandes lignes le projet d'un élève de de l'école Saint-Luc, projet autrefois publié dans la *Belgique illustrée* et dans le *Courrier illustré*.

Honneur à l'école Saint-Luc qui sait allier la pratique de l'art aux progrès modernes !

P. N.



A LAEKEN.

L'ON sait que le Roi avait confié au célèbre architecte allemand von Schmidt le soin de tracer un projet d'achèvement de l'église de Laeken. Les journaux ont annoncé, ces jours-ci, que le travail était arrivé à Bruxelles sous forme d'une maquette de grande dimension. Cette maquette a été déposée dans une salle du Palais des Académies, et le Roi l'a fort longuement examinée. A en croire les feuilles du premier jour, Sa Majesté se serait montrée satisfaite. A lire les journaux du lendemain, il faudrait admettre que l'opinion royale a été tout autre.

Quoi qu'il en soit, nous ne serions pas étonnés d'apprendre de bonne part que von Schmidt a échoué dans sa tâche. Achever convenablement un ouvrage aussi piètrement agencé et aussi mal commencé que celui de Poelaert est une charge bien au-dessus des talents les mieux constitués.

Pour faire de l'église de Laeken une belle église, il faudrait en démolir jusqu'à la dernière pierre.

E. LABAT.



A ALOST.

PEINTURES MURALES. — Au cours de la restauration intérieure de la collégiale Saint-Martin, on a découvert, sous la chaux, des restes importants de peinture murale.

A la première travée du pourtour du chœur, ainsi que dans la chapelle attenante, puis dans la chapelle du fond consacrée à la sainte Vierge, toute la voûte était couverte de fresques.

Dans la première chapelle et sa dépendance, on voit des anges portant des instruments de la Passion. Les contours et les traits des figures ont été ravivés à une époque postérieure au moyen d'une ligne noire assez grossière (1). Deux bouts de crochets engagés dans la voûte

(1) Un calque a été fait de toute la peinture, aux frais de la fabrique d'église.

du pourtour semblent indiquer qu'autrefois une croix y fut attachée. D'ailleurs, la chapelle n'a cessé d'être-jusqu'ici consacrée au Christ souffrant.

Les archives sont muettes sur cette polychromie. Mais elle-même nous fournit des renseignements précieux.

Lors de la découverte, le mur qui longe le transept, portait l'inscription suivante : *Int. Jaer. ons. heere. MCCCC... ?*

D'autre part, la façon de draper, la manière de traiter les fleurs des rinceaux, le coloris identique — en un mot, l'ordonnance générale — semblent indiquer que cette fresque est du même auteur que celle du fond. Celle-ci porte, jusqu'à deux fois, la date exacte de sa facture : « M.CCCC. XC. VIJ. » et « 1497 ».

Selon l'usage général de la période ogivale, la chapelle du fond de l'abside était consacrée à la sainte Vierge. Les anges figurés sur la voûte portent des banderoles avec textes se rapportant à Marie, mère du Christ. Les rinceaux ont subi autrefois une retouche à l'huile désastreuse. Les contours des figures aussi sont ravivés par un trait noir. Puis, malgré le soin qu'on ait mis au grattage, un texte a disparu en partie. Voici ce qui reste de l'inscription endommagée : *Verbum abbreviat...m faciet.... di....* Dans toute l'Écriture Sainte, un seul texte peut s'y rapporter : c'est la seconde partie du verset 23 du Xe chapitre d'Isaïe. Elle porte : *Abbreviationem Dominus Deus exercituum faciet in medio omnis terrae*. Sur la banderole l'espace entre les lettres *t* et *m* est trop petit pour y caser toutes les lettres nécessaires ; il faudra donc lire *Abbreviatioem*. Les mots *Dnus Deus exercituum* auraient été remplacés par *Verbum*.

Celui qui fit la citation a ainsi changé la figure en application directe au Verbe. En effet, il s'agit, dans Isaïe, du châtiment que le Seigneur des armées infligera à Assur, pour attirer, par cette preuve de sa puissance, tout Israël à son culte. Et dans notre texte, *le Verbe* humiliera ses adversaires pour attirer tout à Lui.

Sans doute, si d'autres textes pouvaient s'accorder avec les restes : *Abbreviat...m*, et *faciet* j'irais chercher d'abord ailleurs avant d'y aller aussi cavalièrement dans l'accord des deux phrases : mais aucun autre ne porte *à la fois* et *Abbreviat...m* et *faciet*. Puis, pourrait-on facilement admettre que tous les textes soient tirés des Saintes Écritures et qu'un seul, parmi eux, viendrait d'un saint Père ? Ensuite, les citations se faisaient-elles au moyen âge avec la minutie que nous y mettons ?

Mais, en voilà assez sur ce texte : voici les autres inscriptions dans l'ordre où elles sont placées, en allant de gauche à droite, à commencer par le quartier de devant (1).

1. Un ange avec banderole : *Replebitur maiestate eius omnis terra*, Ps. LXXI.
2. Un ange avec banderole : *Ego mater pulcre dilectionis*, Eccli XXIIIJ.
3. Un ange avec banderole : *Surge, propera amica mea*, Can. IJ.

En travers de la nervure : *M.CCCC.XC.VIJ.*

4. Un ange avec banderole : *Quasi cedrus exaltata sum in Libano*, Eccli. XXIIIJ.
5. Un ange avec banderole : *Ab initio et ante secula creata su*, Eccli. XXIIIJ.

Dans le coin la lettre a.

6. Un ange avec mandoline et banderole : *Egredietur virgo de radice Jesse*, Isai XXI.

Dans le coin la lettre b.

7. Un ange avec viole et banderole : *Mulier conteret caput tuum*, Gen. IIJ.

Dans le coin c.

8. Un ange avec flûte et banderole : *Femina circumdabit virum*, Jer. XXXJ.

Dans le coin d.

9. Un ange avec harpe et banderole : *Verbum abbreviat... m... faciet... di...*
10. Un ange avec banderole : *Ecce virgo concipiet et pariet filium*, Iia VIJ.

Dans le coin *1497*.

11. Un ange avec banderole : *Beatam me dicent oes generationes*, Luc I.
12. Id. : *Quam pulchra es et decora carissima in deliciis*, Can. VIJ.

(1) Tout le quartier de devant a été copié par M. Arth. Lefèvre d'Ixelles pour le musée du Cinquantenaire.

Outre les deux fresques dont il fut parlé jusqu'ici, il reste, dans la salle du chapitre, une des deux peintures murales — à l'huile — découvertes lors d'une restauration datant déjà de quelques années.

La peinture qui a subsisté a été vernie d'une façon peu artistique : prétendûment pour mieux la conserver.

Voici le sujet de la scène : Notre Seigneur, ayant à ses côtés la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste, a paru dans les nuées pour le dernier jugement ; déjà les anges et les démons font la séparation des bons et des mauvais, tandis que les morts sortent encore de leurs tombeaux. L'un des démons enfourche une femme, tandis qu'un autre dispute à l'ange le second clerc que celui-ci veut entraîner à la droite. Sur le premier plan Adam et Ève avec une foule d'autres personnages prêts à être jugés.

La peinture date du commencement du XVI[e] siècle.

Si, maintenant, on consulte les comptes de la ville d'Alost, conservés aux archives générales du Royaume, on trouve une première mention de la construction de l'église Saint-Martin, en l'an 1482. En 1487, Josse den Ottere est venu inspecter les travaux. En 1489, la fabrique d'église et les magistrats d'Alost ont conclu un accord avec Herman de Waghemakere, pour la continuation et l'achèvement des bâtiments commencés par Jan van de Wouwe. En 1495 seulement, les chanoines sont venus à Alost, quittant Haeltert.

La polychromie à l'intérieur de l'église, datant de 1497 ou environ, est donc toute contemporaine de la construction du temple. Mais fut-elle, dès lors, *projetée* pour toute l'église ? Il faut croire que oui : car, sur les nervures de la seconde et de la troisième travée du pourtour, nous trouvons une polychromie contemporaine de celle des voûtes à peinture historiée. Sur les nervures de la première travée, la polychromie s'étend sur une longueur de $2^{m}50$, sur celles de la seconde, sur plus d'un mètre et sur celles de la troisième sur une longueur de $0^{m}75$ à peine. Le peintre pouvait-il indiquer plus clairement qu'aussitôt l'église construite, on a *pensé* à une polychromie, mais que l'insuffisance des ressources a empêché de songer à exécuter *de fait* la polychromie *totale historiée* de l'église, quoiqu'elle fut *in votis*.

Et, n'est-ce point ici une nouvelle preuve de ce que, dès l'achèvement d'une église, et même avant, comme à Alost, on ait songé à couvrir les murs d'une peinture historiée, sans que, cependant, *de fait*, on soit arrivé à polychromer complètement une église, par des peintures historiées, suivant un plan général (1) ? E. T.

VARIA.

JUBILÉ DU R. F. MARÈS.

LE comité de la manifestation projetée en l'honneur du R. F. Marès vient de lancer un appel dans lequel il énonce son espoir de pouvoir résoudre à la satisfaction générale la question délicate du souvenir à présenter au jubilaire.

Il désirerait fonder une bourse de voyage en faveur d'élèves méritants des écoles Saint-Luc. Cette *Bourse-Marès*, non-seulement perpétuerait le souvenir du jubilaire et comblerait les vœux de celui-ci, mais elle constituerait un élément de progrès pour l'enseignement professionnel artistique.

La réalisation de ce projet dépendra de la générosité des admirateurs et des amis du R. Frère Marès.

Les souscriptions doivent être adressées au trésorier du comité exécutif, M. J. van Daele, rue de la Vallée, 10, à Ixelles, soit directement, soit par l'intermédiaire des comités régionaux qui se sont constitués à Bruxelles, Gand, Liége, Louvain et Tournai.

La composition de ces comités que nous regrettons de ne pouvoir donner faute de place, et surtout celle du comité de patronage que nous donnons ci-après, démontrent suffisamment que le projet a rencontré les plus vives sympathies dans toutes les classes de la société.

Nous ne doutons pas que tous nos abonnés se feront un devoir d'offrir leur obole pour une réussite digne de la grande cause de l'enseignement artistique professionnel à laquelle le jubilaire a consacré toute sa vie et qu'il a le bonheur de voir dans son plein épanouissement.

Le comité de patronage se compose de : Son Éminence Mgr Goossens, cardinal-archevêque de Malines; comte de Mérode-Westerloo, président du Sénat; F. Schollaert, président de la Chambre des représentants; G. Francotte, ministre de l'industrie et du travail; Sa Grandeur Mgr Stillemans, évêque de Gand; comte de Grünne, sénateur; baron Béthune, gouverneur de la Flandre Occidentale; J. Helbig; prince Charles de Croy; comte de Geloes d'Eysden; comte Joseph de Hemptinne; H. van der Dussen de Kestergat.

Les membres du comité exécutif sont : MM. Georges Helleputte et Arthur Verhaegen, membres de la Chambre des représentant, *présidents;* Stéphan Mortier, *vice-président;* Alphonse van Houche, *secrétaire;* Jean van Daele, *trésorier;* Jules Coomans et Jules Goethals, *membres.*



ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

A LIÉGE. — Dimanche 13 novembre a eu lieu à l'école professionnelle Saint-Luc de Liége, la distribution solennelle des prix, présidée par Mgr l'Évêque de Liége, ayant à ses côtés M. le comte de Geloes, président du comité de l'école.

On a entendu d'abord des rapports sur les travaux de l'année, par MM. H. Séaux et E. Deshaye.

M. E. Soil-de Moriamé a prononcé ensuite le discours de circonstance.

L'orateur a pris pour sujet : *Un peu d'idéal dans la vie par le culte de l'art,* et l'a développé en amoureux épris de toutes les manifestations de l'art religieux et profane. Il a tenu l'auditoire sous le charme de sa parole pendant près de trois quarts d'heure et a fait montre tout à la fois d'un sens chrétien élevé, d'un goût sûr et de multiples connaissances historiques et artistiques.

M. Soil-de Moriamé a promené très agréablement ses auditeurs en Espagne, en Allemagne, en France, en Belgique, et s'est arrêté complaisamment à Tournai, sa ville natale, dont il a vanté avec raison les anciens et nombreux monuments.

L'orateur a obtenu un gros et légitime succès et a été vivement applaudi.

Mgr l'Évêque de Liége, après avoir remercié le savant conférencier, a payé un juste tribut de reconnaissance à la mémoire du Frère Marusin et de M. Pascal Lohest, respectivement directeur et président de l'école professionnelle Saint-Luc, décédés au cours de l'année dernière.

Sa Grandeur a ensuite fait l'éloge du nouveau directeur, le R. Frère Auguste, et du nouveau président, M. le comte de Geloes. Avec des personnes aussi compétentes et aussi dévouées à sa tête, l'école professionnelle Saint-Luc, qui forme tout à la fois des artistes, des citoyens et des chrétiens, marchera de progrès en progrès et deviendra plus puissante que jamais.

En terminant, Monseigneur émet l'espoir que bientôt seront dressés les plans d'agrandissement de l'école, devenue trop étroite, tant sont nombreux ses élèves, et que, dans quelques années, on pourra inaugurer les nouvelles salles de l'école.

Des applaudissements chaleureux ratifient les paroles et les vœux du prélat.

Dés. D.



ANCIENNE MAISON A THEUX.

LE goût des voyages s'est décidément implanté en Belgique.

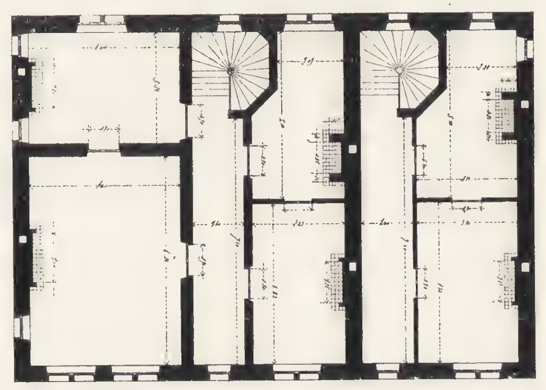
C'est un fait qui ne peut être contesté : jamais, ceux qui voyagent par devoir professionnel n'ont constaté une telle affluence de touristes belges dans les différentes villes et les nombreux lieux de villégiature de notre pays.

Nous n'ignorons pas que beaucoup sont poussés aux voyages par des sentiments peu louables, auxquels le puffisme n'est pas étranger, mais la généralité cède cependant à des motifs plus sérieux.

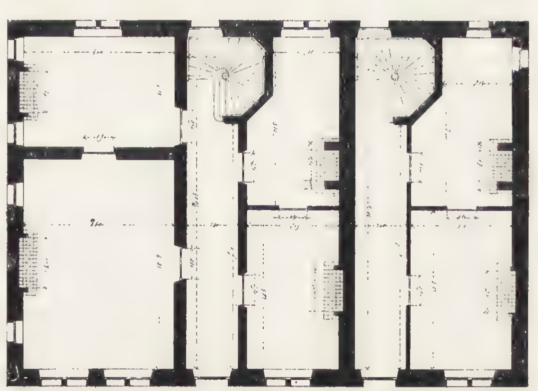
Vous ne trouverez certes pas parmi les voyageurs désireux de s'instruire, ceux qui se vantent d'avoir parcouru, en un minimum de temps, des centaines de kilomètres ou ceux qui prétendent avoir visité trente-six villes dont ils ne rapportent, en somme, qu'une impression bien fugitive et où souvent ils n'ont fait connaissance qu'avec le magasin de cartes postales illustrées et avec le restaurant.

Ceux qui veulent s'instruire, et je compte parmi eux nos jeunes architectes, peintres et sculpteurs, mettent un frein à des désirs trop légitimes : ils voient peu, mais ils voient bien ; ils cherchent une satisfaction durable dans l'étude reposante et réconfortante des chefs-d'œuvre artistiques qu'une logique préparation du voyage leur aura signalés ou que le hasard leur aura fait découvrir. La photographie leur viendra en aide pour leur rappeler ultérieurement les impressions que le crayon n'aura pu fixer sur l'album et, si le temps, hélas ! toujours trop restreint, le permet, ils relèveront d'aucuns de ces monuments des siècles passés, pour en faire plus tard des sujets d'études éminemment profitables, au point de vue de leur éducation intellectuelle et artistique.

Nous ne croyons pas qu'un élève-architecte, par exemple, puisse mieux profiter de ses vacances qu'en étudiant les anciens mo-



ANCIENNE MAISON A THEUX PLAN DE L'ÉTAGE.



Relevé par M. G. Fober.

ANCIENNE MAISON A THEUX. PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE.



ANCIENNE MAISON A THEUX. GRAND'PLACE. Photo E. L.

numents, ceux-ci fussent-ils des plus infimes, en apparence.

C'est que, dans les vieilles constructions, on ne lie pas seulement connaissance avec les matériaux utilisés, lesquels décèlent l'industrie de nos ancêtres, mais on découvre les procédés de construction et on se rend compte, par conséquent, du savoir technique et professionnel des maîtres de jadis ; on est amené forcément à se former un jugement sur l'harmonie des tons et des formes qui reflète le caractère d'une époque, l'état des mœurs et des coutumes d'une contrée.

Notre pays possède encore beaucoup de monuments qui méritent l'attention, mais qui, pour des motifs divers, sont restés peu connus ou même ignorés des artistes et des archéologues.

Pour satisfaire à notre programme de vulgarisation et d'expansion des idées d'art, nous mettons toujours nos colonnes à la disposition de ceux qui veulent initier les lecteurs à des œuvres anciennes présentant un certain intérêt. C'est à ce titre que nous publions aujourd'hui un projet de restauration d'un corps de bâtiment à deux habitations, sis Grand'Place, à *Theux*.

Ainsi qu'on le remarquera par la comparaison du dessin de la façade principale restaurée, avec la vue photographique de la même façade dans son état actuel, M. *Fober*, de Verviers, a judicieusement conçu son projet, élaboré d'après ses relevés et ceux de M. *J. Maes*, de Wetteren.

A notre sens, il faudrait modifier bien peu de choses à ce projet pour qu'on puisse le considérer comme plan d'exécution et le juger digne d'être réalisé.

Les quelques critiques peu importantes que nous formulons ci-après ne portent que sur des points de détail et n'enlèvent rien au mérite du travail ; elles seront, nous en sommes convaincus, un aiguillon pour le

jeune architecte et l'engageront à persévérer dans des études que le succès viendra, sans nul doute, couronner.

Nous lui ferons remarquer, notamment, qu'il paraît ne pas avoir tenu assez scrupuleusement compte des parties anciennes existantes : un œil attentif reconnaîtra que certains arcs de décharge et quelques chaînages ont été modifiés sans motif plausible, que le dessin des têtes d'ancres, formant le millésime 1630, n'ont pas le cachet des têtes existantes, lesquelles doivent assurément être maintenues.

Le restaurateur n'estime-t-il pas, comme nous, que son projet eût dû comporter des volets extérieurs à la partie inférieure des fenêtres : la battée qui portent le meneau et les pieds-droits n'a-t-elle pas servi à loger des boiseries de protection de l'espèce ? La partie supérieure des fenêtres, où pareille battée n'existe pas, n'était-elle pas munie de barreaux en fer forgé ?

Les pentures des portes eussent, semble-t-il, pu porter quelque peu l'empreinte de la vigueur gracieuse que savait modeler le marteau des anciens forgerons.

Quoi qu'il en soit, si la gravure ne peut rendre le charme résultant de l'harmonieuse tonalité de la brique qui tranche sur la patine de la pierre bleue utilisée pour l'ossature virile, caractéristique des constructions de l'époque, elle permet toutefois de retrouver, dans cette saine et calme architecture, la plupart des caractères principaux de l'habitation liégeoise, car, vraiment, toute la construction est encore animée par le souffle de l'art liégeois domestique de la fin du XVI[e] siècle :

Escaliers à noyau central logés dans une cage carrée ou octogonale (parfois rejetés au



G. Fober, arch.

ANCIENNE MAISON A THEUX.
PROJET DE RESTAURATION. FAÇADE PRINCIPALE



ANCIENNE MAISON A THEUX. G. Fober, arch.
PROJET DE RESTAURATION DE LA FAÇADE POSTÉRIEURE.

dehors); grandes hottes de cheminées ; ossature en pierre de taille, avec remplissage en moellons ou en briques ; forts linteaux, avec ou sans arcs de décharge, supportés par des meneaux à croisée simple ou double ; pieds-droits des baies, unis, à simple battée pour volets à la partie inférieure des fenêtres ; étages nettement accusés ; peu ou point de saillies et d'avant-corps ; absence générale de contre forts ; toits saillants ; pignons droits très développés, etc.

La plupart de ces caractères et d'autres, ayant trait plus spécialement à l'habitation du riche, ont été définis naguère par M. P. Lohest, dans une conférence donnée au Cercle *Concordia*, à Liége, relatée dans *la Gazette de Liége* du 12 avril 1888. M. L. Cloquet a traité également cette question dans une brochure intitulée : *Anciennes maisons en Belgique*.

Nos fidèles lecteurs se souviendront que nous avons publié antérieurement des vues de maisons du même style, entre autres la maison des « trente-six ménages » à *Huy* et des habitations à *Theux* (1).

Nous leur en offrons encore une autre, d'une maison, sise près de l'église, à *Theux*, également très intéressante.

Ils nous sauront gré de leur avoir présenté un modèle aussi typique de notre architecture wallonne et ils formeront avec nous le vœu de voir réaliser le projet de restauration de M. Fober.

Nous n'avons pu, par défaut de place, publier le projet en entier ; certains des des-

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, 2e année, 1902-03, pp. 52, 134 et suiv.



FAÇADE LATÉRALE



DÉTAIL D'UNE FENÊTRE.

ANCIENNE MAISON A THEUX. PROJET DE RESTAURATION.

G. FOBER, ARCHITECTE.



ANCIENNE MAISON A THEUX. PRÈS DE L'ÉGLISE. Photo. E. L.

sins sont remarquables : celui de la façade postérieure, notamment, offre plus d'un détail intéressant et se recommande surtout par l'observance stricte du principe de la sincérité dans l'art, dont ne se départissaient pas les maîtres anciens.

A. v. H.

JUBILÉ DU R. F. MARÈS.

NOUS apprenons avec la plus vive satisfaction que le Comité exécutif des fêtes jubilaires organisées en l'honneur du Rév. F. Marès, a, dans sa dernière séance plénière, décidé à l'unanimité la création de la *Bourse-Marès,* dont il était question dans l'appel lancé le 13 novembre dernier.

L'import des souscriptions, à la date de ce jour, a permis de prendre cette décision qui répond, certes, aux vœux de tous les amis du vénéré inspecteur des écoles Saint-Luc.

Le Comité s'est cru autorisé à escompter l'appui de *tous* les adhérents de la première heure et il prie instamment ceux qui n'ont pas encore renvoyé leur bulletin de souscription de vouloir adresser, sans retard, leurs dons, soit à M. *van Daele,* trésorier, rue de la Vallée, 10, à Ixelles, soit à l'un des membres des Comités régionaux.

Il invite également les personnes, désireuses de contribuer à la fondation de la Bourse et qui n'auraient pas reçu la lettre-circulaire prérappelée, de réclamer un exemplaire au secrétaire, M. *van Houcke,* rue de Molenbeek, 142, à Laeken.



LA PEINTURE A FRESQUE [1].

Cette méthode giottesque que nous a décrite Cennino Cennini fut employée par les peintres de son temps, puis par leurs élèves, à peu d'exceptions près, et se maintint religieusement jusqu'au milieu du XVIe siècle. Ses caractères distinctifs peuvent se déterminer ainsi : la surface lisse et lucide, les couleurs étendues très liquides et appliquées légèrement par reprises successives et par hachures. Au contraire, à dater du milieu du XVIe siècle, on se mit à peindre sur surfaces rudes et grenues avec des couleurs plus denses et plus opaques, comme cela se pratique encore de nos jours.

Avant de refermer le livre de Cennini, disons, par parenthèse, qu'il traite couramment de la peinture à l'huile, du broyage des couleurs par ce procédé, de l'emploi du blanc d'argent ou de céruse qu'il appelle couleur alchimique de plomb (ch. LIX), bien que le procédé ne fût pas généralement usité en Italie. Cennini dit, au contraire (ch. LXXXIX), que cette manière de peindre sur mur et sur tableau est en grand usage chez les Allemands, et, probablement, l'italien englobait-il, dans cette dénomination, les Flamands et les Néerlandais. Au milieu du XIXe siècle, une contestation s'éleva sur l'invention de la peinture à l'huile attribuée jusque-là à Jean van Eyck ; ce débat semble aujourd'hui définitivement tranché. Toute cette discussion, il est vrai, nous semble futile et oiseuse : on s'est trop attaché au sens étroit du mot *invention*. Rappelons-nous que Cennini est né en 1372, Hubert van Eyck en 1370 et Jean van Eyck vers 1390. En réalité, la peinture à l'huile était depuis longtemps en usage. Pline parle de l'huile de noix comme d'un ingrédient employé par les peintres et par les encaustes ; les moines Eraclio, au VIIIe siècle, et Théophile, au XIIIe siècle, citent l'emploi de l'huile de lin en peinture comme une pratique ancienne et connue. Les van Eyck étaient des artistes très versés dans les sciences et possédant toutes les connaissances de leur temps ; ils n'inventèrent point, à proprement dire, le procédé à l'huile, mais il est manifeste, par leurs œuvres, qu'ils le perfectionnèrent à tel point que nous ne sommes pas encore parvenus à retrouver leur secret. Certains auteurs y voient une solution à froid d'ambre mélangée aux couleurs à l'huile.

Cennini parle aussi du vernissage ; et à ce sujet nous regrettons que cet écrivain, si minutieux dans beaucoup de ses chapitres, ne nous ait pas laissé la formule de sa composition ; il se borne à l'appeler, dans le langage des alchimistes : *licore forte è dimostrativo* (ch. CLV), sans en dire plus ; il n'est pas venu à l'idée de Cennini que cette fabrication pût se perdre ou s'altérer. Ceci nous laisse à penser que le vernis était d'un emploi courant, d'autant plus que Cennini écrit de le choisir le plus limpide et clair possible, et qu'on se le procurait facilement chez les marchands de couleurs.

Cette diversion sur la peinture à l'huile

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, p. 133.

nous amène, naturellement, à parler de Léonard de Vinci et de son *Cenacolo*. J'ai dit, en commençant cette étude, que la « Cène » de Léonard est une peinture à l'huile, donc pas une fresque, comme le croient la plupart d'entre nous. Cette dernière opinion est tellement admise que je crois utile de donner ci-après les appréciations de quelques auteurs :

Le comte G. Secco-Suardo écrit dans son livre : *Il restauratore dei dipinti :* « C'est chose inexplicable comment les étrangers continuent à dire et à écrire que la « Cène » de Léonard de Vinci fut peinte à fresque ! Si on excepte le Palamino, tous les connaisseurs la disent peinte à l'huile.

Ces étrangers errent en cherchant la cause de son dépérissement, alors qu'il est clair que cette ruine fut produite par la saponification que subirent l'huile et la cire (du fond) au contact de la chaux, facilitée en plus par l'humidité. »

Dans la *Revue de l'Art chrétien*, en 1899, M. Gerspach nous dit : « Ce qu'il y a de certain, c'est que, vers 1499, époque présumée où Léonard de Vinci acheva à peu près sa « Cène » au couvent de *Santa Maria delle Grazie,* à Milan, les procédés de la peinture à l'huile étaient mal connus. Par malheur, Léonard s'obstinait dans cette pratique ; aussi, moins de cinquante ans après, la peinture fut presque entièrement perdue ; personne aujourd'hui ne peut plus soutenir que la dégradation a pour cause l'humidité du réfectoire, puisqu'en face du *Cenacolo,* la médiocre « Crucifixion » de Montofarno, peinte à fresque, a résisté. »

Ailleurs, M. Gerspach dit encore *(Revue de l'Art chrétien,* 1899, 3e liv.) : « D'un côté, l'un des chefs-d'œuvre de l'art n'est plus que l'ombre d'une ombre ; en face, la médiocre fresque de Montofarno a été épargnée. Qu'on observe cependant que les conditions locales ont été les mêmes pour les deux peintures ; du moment que la fresque de Montofarno a résisté, c'est que le réfectoire n'était pas malsain comme on le répète sans cesse. Si Léonard avait peint à *buon fresco,* son *Cenacolo* serait dans le même état que la « Crucifixion ». Mais il n'a pas voulu faire comme les autres, et c'est là qu'on peut chercher l'intervention de la fatalité. »

Léonard avait aussi peint à l'huile sous la « Crucifixion » de Montofarno, donc sur le même mur, les portraits de Louis de More, de sa femme Béatrix et de leurs fils Maximilien et François ; malheureusement, ces portraits n'existent plus ; ils ont été rongés par la moisissure et la chaux.

Que dire encore après cette triste expérience qui ne soit en faveur de la fresque ?

Rappelons-nous aussi que Léonard termina sa « Cène » par la tête de Judas, qui resta longtemps inachevée ; or, ce n'est pas ainsi qu'on procède à fresque. On commence à peindre dans l'angle gauche supérieur, et l'on termine par l'angle opposé.



Avant de décrire la pratique proprement dite de la fresque, nous allons passer en revue les diverses substances qui sont employées dans ce mode de peinture (chaux, sable, couleurs) ; indiquer leurs propriétés et leurs caractères, éléments qu'il est indispensable de bien connaître pour réussir complètement dans cette voie.

Nous exposerons ensuite, sommairement, la méthode générale d'exécution, que nous connaissons déjà par le chapitre de Cennini.

La chaux.

La chaux, à l'état naturel, est une pierre appelée *calcaire* ou *carbonate de chaux*. Sous cette forme, elle renferme, outre une quantité d'acide carbonique, de l'eau et quelques éléments étrangers tels que le quartz, l'argile, l'oxyde de fer et de manganèse. Si l'on soumet du calcaire à une haute température, dans un four spécial, il abandonne, sous l'action de la chaleur, l'eau et l'acide carbonique et se transforme en *oxyde de chaux anhydre,* vulgairement appelé *chaux vive*.

Après refroidissement, ce produit est blanc et caustique ; il s'échauffe fortement au contact de l'eau, il reprend alors l'eau perdue par la cuisson, se gonfle, et, après en avoir absorbé la quantité voulue, il se réduit en poudre sèche, c'est alors de la *chaux éteinte*.

Dans cet état, elle se dissout à l'eau ; si on en fait une pâte et qu'on l'abandonne à l'air, elle reprend, de l'atmosphère, l'acide carbonique évaporé par la cuisson et reconquiert, peu à peu, les caractères de la pierre qu'elle avait à l'origine, et n'est plus soluble dans l'eau.

Il y a deux catégories de chaux : la chaux grasse et la chaux maigre. Cette dernière se divise encore en chaux maigre proprement dite provenant d'un calcaire quartzeux mélangé à d'autres matières étrangères — et en chaux hydraulique. Comme son nom l'indique, cette dernière, formée d'un calcaire argileux et siliceux, jouit de la propriété de faire prise sous l'eau.

Des expériences que j'ai faites, il résulte que les chaux maigres ne sont pas recommandables pour la fresque, elles ont le défaut de se manier difficilement et surtout de faire prise trop promptement, spécialement la chaux hydraulique. Je ne m'occuperai donc, pour ce qui nous concerne, que de la chaux grasse. C'est la chaux qui renferme le moins de matières étrangères ; ses meilleures provenances en Belgique sont Soignies et Namur.

On connaît différentes manières d'éteindre la chaux : les maçons l'aspergent d'eau ou la mettent en tas qu'ils recouvrent d'une couche de sable, exposée aux intempéries. Ces méthodes sont défectueuses parce que certaines parties de chaux absorbent de l'eau en excès et d'autres pas assez. Il se peut que cela n'ait pas d'importance grave pour la maçonnerie, surtout si le mortier passe au broyeur ; mais, pour l'usage que nous en voulons faire, ce moyen est mauvais. Voici comment il faut procéder pour que la chaux ne prenne que l'exacte quantité d'eau qui lui est nécessaire : c'est la méthode dite d'extinction spontanée. On se procure de la chaux grasse vive, en quantité suffisante pour l'œuvre qu'on veut entreprendre, on l'étend dans un réduit couvert afin de l'abriter de la pluie : une cave sèche présente les conditions souhaitables. La chaux alors absorbe, peu à peu, l'humidité de l'air; elle se fend, se gonfle, foisonne considérablement jusqu'à tripler de volume et, finalement, tombe en poussière. Toutes ces transformations se font lentement, avec le temps ; après les premiers huit ou dix jours d'exposition, il faut visiter la chaux et rejeter tous les morceaux qui

tardent de se déliter, ce sont des *incuits* (on nomme ainsi les morceaux de calcaire qui n'ont pas été complètement décomposés par le feu) : la chaux qu'ils donnent est grise ou jaunâtre.

On abandonne la chaux dans la cave pendant six mois, afin qu'elle ait le temps de s'éteindre graduellement. L'expérience a montré que le mortier fait de chaux vieille se fendille rarement. Ce laps de temps écoulé, la chaux sera devenue semblable à de la farine ; néanmoins, il faut encore la passer au sas avant de s'en servir ; le tamis de soie doit avoir 2,000 mailles au centimètre carré.

Je conseille fortement ce tamisage qui a pour effet de purifier la chaux de toutes traces d'incuits. On obtient ainsi une chaux absolument nette, en poudre impalpable.

Le sable.

Le rôle du sable dans le mortier et surtout mécanique ; il divise la chaux ; ses grains appuyés les uns sur les autres font obstacle au retrait que la chaux a une tendance à opérer pendant la pétrification ; sa présence facilite la pénétration de l'acide carbonique, qui est le grand agent du durcissement de la chaux.

La qualité du mortier dépend aussi beaucoup de l'espèce de sable employé. Les meilleurs sables, pour la fresque, sont ceux de rivière — celui du Rhin, par exemple — les sables quartzeux, les arènes. Il faut rejeter les sables terreux, comme les sables jaunes, les sables mélangés de kaolin et aussi le sable de mer.

Avant d'arrêter le choix du sable que l'on emploiera, il faut envisager l'emplacement de la peinture que l'on veut exécuter. En général, la fresque est une peinture qui ne doit pas être vue de près ; sa destination naturelle est la décoration des édifices. Aussi, la peinture est-elle faite à plusieurs mètres d'élévation, l'emploi de sable du Rhin est tout indiqué. Ce sable est le produit de la désagrégation de roches siliceuses granitiques et calcaires ; comme tous les sables de rivières, il a la propriété de sécher moins promptement que les sables de carrière et le mortier composé avec lui devient excessivement dur.

Si la peinture est vue de près, il faut employer un sable plus fin — celui de Moll, par exemple — au moins pour la couche supérieure. Ce sable devra être passé au tamis de 700 mailles ou moins par centimètre carré.

Que l'on choisisse le gros sable ou le sable fin, il faudra préalablement le laver. Pour cela on immerge, dans un seau rempli aux troix quarts d'eau, quelques poignées de sable et l'on brasse afin de bien mélanger sable et eau ; on laisse reposer une seconde, et l'on décante l'eau sale. On recommence cette opération jusqu'à ce que l'eau demeure claire.

Ce lavage est absolument nécessaire pour débarrasser le sable de toute matière étrangère qui ferait obstacle au durcissement du mortier.

Le meilleur sable pour les fresques vues de près est le gravier ou le sable du Rhin écrasé par le broyeur, parce que cette opération l'a rendu anguleux.

Le sable doit alors être mis en lieu couvert afin qu'il sèche complètement. Il faut éviter de se servir de sable encore humide.

Quelques fresquistes italiens ajoutent de

la pouzzolane à la chaux et au sable de leur mortier pour le rendre meilleur. La pouzzolane, que l'on extrait surtout dans les environs de Rome et de Naples, est d'origine volcanique. La difficulté de s'en procurer en Belgique me fit essayer la pouzzolane d'Andernach-sur-Rhin, qui est aussi appelée trass d'Allemagne ; c'est une espèce de tuf. Mais cette matière ne répondit pas entièrement au but que je voulais atteindre. Sa couleur, gris-rougeâtre, perçait dans le mortier et salissait les tons bleus et verts de la peinture ; aussi je l'ai remplacée avantageusement dans la préparation du mortier par de la pierre ponce pulvérisée.

En observant les maçons, qui déversent des tessons de briques avec la chaux et le sable dans le bassin des broyeurs mécaniques, je me rappelais un passage de Vitruve où cet auteur parle de poudre de tuile pilée qui, ajoutée au mortier, lui donne plus de consistance. Je résolus de faire de même, mais, ne pouvant utiliser la brique rouge trop colorée de nos régions, je la remplace par du biscuit de faïence broyé. Ce produit, riche en silice et en alumine, est absolument blanc. Son mélange à la chaux, au sable et à la pierre ponce pulvérisée, forme un mortier excellent à prise lente et qui devient très dur par la suite.

L'eau employée dans la préparation du mortier doit être pure, exempte de sels minéraux. La meilleure est l'eau de rivière ou l'eau de source (cette dernière vaut mieux lorsqu'elle a séjourné à l'air pendant 24 heures). Il ne faut pas se servir d'eau de marais ou de toute autre eau stagnante. Cette recommandation vise aussi l'eau dont on se servira pour peindre.

Les couleurs.

Pline, Vitruve, et Cennini nous ont laissé une liste des couleurs employées par les anciens : ce sont les ocres et les terres encore en usage de nos jours, le cinabre ou vermillon naturel qu'on extrayait des mines d'argent près d'Athènes, quelques émaux pulvérisés et broyés, les noyaux de pêche et la lie de vin calcinés. Ils citent en plus les noms d'autres couleurs dont la nature nous échappe, ces auteurs ayant omis de nous en décrire la provenance ou la composition.

Les marchands de couleurs, aujourd'hui, donnent à certains de leurs produits des noms de fantaisie : c'est un abus qui peut amener des erreurs. Voulant les éviter, je me vois obligé de mettre en regard du nom vulgaire des couleurs à fresque, leur composition chimique.

Toutes les couleurs doivent être de première qualité, provenant d'une maison de confiance, il faut, au besoin, les analyser. Cette précaution est inutile pour les terres et les ocres dont le prix de revient est trop bas pour tenter les falsificateurs. Pour ces dernières il est bon de les laver à l'eau pour les débarrasser des excès d'oxydes et des impuretés, qui se déposent au fond du récipient.

Les couleurs que nous fournit le règne minéral peuvent se classer en quatre catégories :

1° Les terres friables, par exemple la terre de Vérone ;

2° Les terres bolaires, telles que la terre de Sienne, le bol d'Arménie ;

3° Les terres saponacées, mélangées à

divers métaux, dont le type le plus connu est la terre verte ;

4° Les pierres et les marbres, comme le lapis-lazuli, l'hématite, la malachite.

Toutes les terres de couleur sont d'une complète fixité et peuvent être employées en toute sécurité, hormis la terre de Cassel et la terre de Cologne ; ces couleurs d'origine organique, improprement appelées terres, sont une espèce de tourbe (lignite) mélangée à des détritus fossiles, que l'on extrait dans les environs de ces deux villes ; ces couleurs ne résistent pas à la chaux.

Les couleurs jaunes naturelles sont : l'ocre jaune, l'ocre brune, la terre de Sienne, la terre jaune de Vérone, la terre d'Italie dont la composition chimique est : peroxyde de fer hydraté fixé sur de l'argile par une séculaire infiltration d'oxyde de fer.

Ces mêmes couleurs, chauffées, perdent leur eau d'hydratation et se changent en une couleur rouge plus ou moins intense selon la richesse de l'oxyde de fer.

Le jaune de Naples naturel ; composition chimique : antimoniate de plomb et sulfure de chaux.

Les couleurs rouges naturelles sont : le rouge d'Angleterre, la terre de Pouzzoles, la terre de Pompéi, le bol d'Arménie, l'hématite ou sanguine ; composition chimique : peroxyde de fer anhydre fixé sur de l'argile.

La terre verte de Vérone et celle du Tyrol ; composition chimique : magnésie, cuivre, fer et silice.

Vert de malachite ; composition chimique : hydrocarbonate de cuivre naturel. La terre d'ombre ; composition chimique : argile et peroxydes naturels de manganèse et de fer hydratés.

Le bleu d'outre-mer naturel, qui est la pierre précieuse lapis-lazuli finement broyée ; cette belle couleur bleue est très chère, elle se vend 3 francs le gramme. Les autres couleurs — artificielles — fixes employées dans la peinture à fresque sont : le jaune de Mars, composition chimique : oxyde de fer précipité ; la tête morte, composition chimique : idem ; le vert émeraude, composition chimique : oxyde de chrome hydraté ; le vert de cobalt, oxydes de zinc et de cobalt ; le bleu de cobalt, composition chimique : stannate de cobalt ; le bleu d'outre-mer, composition chimique : sulfure de soude et silicate d'alumine ; le violet et le rose d'outre-mer, composition chimique : c'est le bleu d'outre-mer porté à une haute température ; l'émail bleu, composition chimique : double silicate de cobalt et de potasse fixé sur une matière inerte, les noirs sont obtenus par les noyaux de pêche ou les sarments de vigne calcinés.

(A suivre.) G. DE GEETERE.



LE NOUVEL HOTEL DES POSTES DE LIERRE.

NOTRE administration des postes et télégraphes vient d'ajouter un fleuron nouveau à la couronne d'œuvres d'art, dont la belle initiative de M. van den Peereboom rêva d'orner notre pays. Après les beaux hôtels des postes de Louvain, Spa, Liége, Dinant, Roulers, c'était le tour de la bonne ville de Lierre de recevoir sa part des sollicitudes gouvernementales. Elle n'eut pas à s'en plaindre !

Au contraire, elle reçut deux cadeaux plutôt qu'un seul. Tout en la dotant d'un monument remarquable, on lui a rendu une de ses plus intéressantes reliques du moyen âge.

Nos lecteurs connaissent déjà les données du problème que le *Bulletin* de septembre 1903 leur a exposées. L'ancienne maison Colibrant, belle construction de la fin du XIVe siècle, un des seuls témoins survivants d'une glorieuse période de l'histoire de Lierre, était tombée aux mains de particuliers peu soucieux des choses d'art et risquait fort de devenir un jour ou l'autre la proie de nos cimenteurs ou de nos démolisseurs modernes. Ce fut une idée lumineuse de M. le bourgmestre van Cauwenbergh d'engager la direction des postes à racheter ces restes précieux et à en faire le noyau de la poste nouvelle. La situation tout à fait centrale de l'immeuble s'y prêtait on ne peut mieux.

La belle idée restait à réaliser. C'était plutôt difficile. Il est toujours malaisé pour un architecte d'adapter les créations de son génie au moule étroit d'un thème donné et déjà réalisé à demi. Mais, aux mains d'un homme comme M. l'ingénieur-architecte van Houcke, l'entreprise ne pouvait manquer de réussir à la satisfaction des critiques les plus prévenus. Nous n'insisterons pas, ne voulant pas blesser la modestie de notre



Arch. A. van Houcke.
HOTEL DES POSTES DE LIERRE.
ANCIENNE MAISON COLIBRANT.



Dessin de R. L.

distingué collègue de rédaction. Nous nous bornerons, pour l'utilité de nos lecteurs, à leur présenter quelques photographies prises sur le monument. En les comparant avec les relevés publiés l'année dernière, ils n'auront aucune peine à former leur jugement.

Voici d'abord une *vue* d'ensemble du nouvel Hôtel. L'on sent immédiatement qu'il a la température de la place, pour employer une expression tirée d'un autre domaine. Il n'a pas les prétentions aristocratiques d'un superbe hôtel des postes de capitale, mais il est tout à l'échelle d'une pittoresque ville de province. Il porte en lui quelque chose de bien bourgeois qui est tout à son honneur.

Entrons dans certains détails. Les éléments essentiels de la nouvelle construction sont en roche d'Euville ; le fond est en pierre de Gobertange. La partie recouverte par le grand pignon est l'ancienne maison Colibrant. Tout en restant bien ce qu'elle était et gardant intact son cachet natif, elle est harmonieusement reliée à l'ensemble de la construction. L'architecte y est allé avec prudence ; recherchant scrupuleusement les profils des moulures disparues, remployant tout ce qu'il était possible en fait de pierres anciennes dans la reconstruction du pignon, laissant intacte l'intéressante charpente des combles.

Les culs-de-lampe des larmiers sont d'un dessin varié et d'une exécution irréprochable. On en jugera facilement par la figure (p. 175) qui donne, à une plus grande échelle, la vue de la porte d'entrée. Inutile, je crois, d'attirer l'attention sur la conception à la fois simple et gracieuse de cette partie. Tous les détails sont raisonnés et il n'est pas un point ni une ligne dont on ne puisse se rendre compte. L'inscription en élégants caractères gothiques est protégée contre les traînées d'eau par le larmier—seuil des fenêtres supérieures — qui, contrairement au reste du bâtiment, continue sans interruption sous trois fenêtres. Remarquons encore le beau profil des corbeaux du tympan de porte, l'élégance et la bonne disposition de cette porte, dont les feuillets pris alternativement entre les traverses du cadre et les pentures, sont d'une solidité à toute épreuve.

Mais la partie la plus élégante est, à mon avis, la belle grille charretière que reproduit notre photographie.

Que nous sommes loin, ici, de ces ridicules cloisons en fonte dont nos monuments publics ont encore le triste monopole. C'est un régal pour l'intelligence et pour les yeux,

---

HOTEL DES POSTES DE LIERRE. BRUTUS COURONNANT LE GRAND PIGNON.

Sculpt. B. Van Uytvanck.

que cet ouvrage d'un goût si délicat et d'une construction irréprochable. Le fer forgé est à la mode, mais que de pièces il paraît sous ce nom qui ne valent pas la bonne fonte ! où le talent du forgeron, c'est-à-dire de l'homme qui *forge,* ne se montre guère, où le fer ne révèle aucune des qualités qui le distinguent des autres matériaux, où rien ne tient qu'à force de vis, de boulons ou de rivets. Ici on perdrait son temps à chercher un de ces subterfuges.

Toute la construction est homogène ; point de parties trop ornées, point de vides, ni au figuré ni au réel ! Chaque ornement remplit un office : les volutes élégantes des tiges verticales remplacent des barres intermédiaires ; les *beaux* monstres de la frise, au dessin varié, annoncent de leur gueule menaçante l'accueil que réserve leur queue terrible au téméraire qui risquerait l'escalade ; les épis des extrémités inférieures ôteront aux chiens toute envie d'entrer.



Arch. A. van Houcke

LE NOUVEL HOTEL DES POSTES DE LIERRE.
ENTRÉE DU PUBLIC.



HOTEL DES POSTES DE LIERRE. LE LOCAL DU PUBLIC — Arch. A. van Houcke.

sculptures. Hissé à dix-neuf mètres de hauteur, il est vraiment impressionnant, avec sa vigoureuse musculature et son regard menaçant dirigé vers la porte d'entrée, comme pour la surveiller !

Pénétrons un moment dans l'intérieur, et jetons un regard sur la belle salle des pas-perdus. Elle est toute dans l'esprit de la façade. Tous les matériaux y sont apparents, mais produisent, par leur judicieux agencement, un effet des plus satisfaisants. Le ton général est un brun-jaune moelleux et chaud. Les murs sont en pierre de Croix-Rouge, les parties vitales en roche d'Euville, les cymaises en Comblanchien, décorées d'élégantes rosaces sculptées. Les plafonds, poutres et solives sont en pitch-pine massif et moulurés élégamment. Toutes les autres boiseries dormantes et mobiles ont leur charpente du même bois, mais leurs panneaux sont en tremble verni. L'effet obtenu par la combi-

Et quelle belle idée de poster aux deux angles, en guise de chasse-roues, ces deux gardiens fidèles qui indiquent si clairement l'office qu'il remplissent. Ils sont, comme toute la grille, forgés au marteau par M. Van Boekel, le célèbre forgeron d'art lierrois, dont le nom a déjà passé bien des frontières, et qui est en train de devenir une des gloires de sa cité natale.

Voici maintenant une autre pièce de valeur : c'est le brutus en roche d'Euville qui domine le pignon principal et qui brandit la girouette. Il est l'œuvre de M. Van Uytvanck, de qui sont d'ailleurs toutes les

naison de ces deux essences est excellent. Le dallage en carreaux de céramique de Saint-Ghislain reproduit, en un dessin élégant, la synthèse de toutes les autres teintes.

Enfin les lustres et garnitures relèvent cet ensemble par quelques brillants effets de cuivre.

Sur les corbeaux des poutres sont peintes les armoiries de la ville, des provinces, de Guillaume Colibrant, fondateur de la maison, ainsi que celles de son épouse. C'est une charmante idée de l'architecte, bien propre à symboliser le mariage des deux concepts d'où est sorti le monument, et à donner poliment une petite leçon d'histoire locale aux Lierrois affairés, que leurs intérêts matériels appelleront, pendant de longs siècles, espérons-le, sous les lambris de ce nouvel et vénérable Hôtel des postes.



Arch. A. van Houcke.
Ferr. de Van Boekel.

L'HÔTEL DES POSTES DE LIERRE.
GRILLE D'ENTRÉE CHARRETIÈRE.

ERIAMEL.

DEUX MOTS DE PHILOSOPHIE.

EST-CE bien ici l'endroit de parler philosophie ? A côté des études exactes des hommes du métier, de la critique positive et concrète des œuvres de l'art, à quoi bon échafauder de vagues systèmes et de nébuleuses théories ?

Je ne crois pas, cependant, que les théories soient chose indifférente. Qu'ils en aient, ou qu'ils n'en aient pas conscience, les spécialistes, les professionnels ne laissent pas de s'inspirer d'elles. Au fond de leurs jugements, il est des idées directrices ;

*

ces idées s'inspirent toujours de quelque principe qu'il suffirait de formuler en termes d'école pour en faire surgir une thèse d'esthétique. Et, dès lors, n'est-il pas vrai qu'une idée plus claire des principes derniers pourrait jeter quelque lumière sur certains problèmes de pratique courante, dévoiler l'erreur de quelques formules exclusives ou de quelques règles tyranniques, ou, mieux encore, permettre à certaines tendances vagues de prendre conscience de leur réelle portée, et de s'affirmer en jugements plus précis.

Parlons donc philosophie, sans discussions cependant — nous laissons cela aux philosophes — et sans pédanterie de formules — les mots d'école rendent souvent trop froide ou trop abstraite la vivante réalité — et disons en deux mots quelles sont pour nous les conditions du beau dans l'art.

Le beau, d'abord. C'est, tout simplement, pour moi, ce qui me plaît. Mais, entendez-moi. Un bon dîner et un lit moelleux me plaisent, sans être beaux. Le sorbet le plus subtil ne me donnera jamais une jouissance esthétique. C'est que le plaisir du goût est tout entier dans la sensation que j'éprouve, dans l'impression physiologique et toute passive de ma chair et de mes nerfs. Ce n'est pas le plaisir de la connaissance ; je ne le rapporte pas à l'objet de ma sensation, mais au chatouillement agréable de ma langue et de mon palais. Le plaisir esthétique réside dans la connaissance ; ce qui est beau, ce n'est pas ma sensation, mais l'objet que je connais ; le sens du goût et de l'odorat n'atteignent pas assez l'objet en lui-même pour me procurer le plaisir esthétique. Il faut donc ajouter un mot à ma première définition. Le beau c'est ce qu'il me plaît de *connaître.*

Connaître un objet, c'est le reproduire en moi-même. Lorsque j'ai bien vu une couleur, une ligne, que j'ai bien entendu une note, je puis la ressusciter en moi, en prolonger l'enchantement dans le silence et la nuit, la posséder : elle vit pour moi. Il y a en mon être une activité par laquelle je me représente cet objet qui m'est apparu, c'est-à-dire je le refais en moi ; mieux encore, je me fais lui dans quelque portion de moi-même. Voilà la connaissance, l'activité par laquelle un objet est en moi. *Lorsque cette activité est agréable, me fait plaisir, j'éprouve le plaisir esthétique, et je dis que l'objet est beau.*

Quand donc en sera-t-il ainsi ?

« Le beau, dit Mgr Mercier, devra mettre en jeu, puissamment et harmonieusement, les diverses facultés du sujet (1). » En effet, une activité n'est agréable que si elle est à la fois puissante, si elle me prend assez fortement pour associer tout mon être à son épanouissement ; et harmonieuse, si elle répond à ma nature, à mes dispositions, à mes habituelles façons de sentir, de penser, de vouloir, si bien qu'elle se produit sans heurt, sans peine, sans fatigue, qu'elle me fait vivre pleinement, qu'elle dilate mon âme et ma chair d'un souffle de joie et de bien-être.

C'est dire que le beau aura à la fois des conditions éternelles, répondant à ce qu'il y a dans l'homme de permanent et de stable, et des conditions changeantes, ce que le tempérament, l'hérédité, le milieu, les habi-

(1) D. Mercier, *Métaphysique générale*, 4e édition, p. 570. Louvain, 1905.

tudes ont déposé en chacun de nous de prédispositions à vivre et à sentir différemment.

Il ne faut donc pas trop se hâter de crier au mauvais goût devant ce que d'autres ont admiré ou admirent encore. Les artistes, trop souvent, affichent cette intransigeance dédaigneuse du point de vue d'autrui. Le beau est chose très relative.

D'autre part, il y a, dans une certaine mesure, une éducation artistique à se donner. Il faut apprendre à sentir, à voir, à entendre, comme il faut apprendre à vivre. Il est des goûts maladifs et des goûts pernicieux.

Comment démêler tout cela ? L'histoire de l'art permettra de préciser les formes sensibles par lesquelles le beau s'est manifesté, de dégager, sous ces vêtements d un jour, les lignes de l'art humain, de l'art immortel, de l'esthétique souveraine et invariable. L'intelligence du temps, des conditions matérielles et morales, sentimentales surtout, du milieu où il vit, conduiront l'artiste à faire des œuvres qui parlent aux hommes d'aujourd'hui.

Il y a des modes dont il faut tenir compte, car elles sont symptômatiques, elles dénotent certains états d'âme sociaux qui font goûter, très légitimement en somme, telle forme d'art plutôt que telle autre. Le rôle de l'artiste, vraiment digne de sa mission, de l'artiste-prophète, tel que certains aiment à se le représenter, prêchant aux foules ravies sur le seuil sacré du temple de la Beauté, ne serait-il pas d'ausculter les battements du cœur de son siècle, de se recueillir en lui-même,

Mis au centre de tout comme un écho sonore,

les aspirations qui flottent dans l'atmosphère ambiante et de les exprimer, ensuite, précisées, purifiées, magnifiées, fondues en une coulée ardente par la flamme de son génie dans le creuset de son cœur ?

Mais, laissons ces problèmes très complexes, contentons-nous de les suggérer.

Le beau, disions-nous, est l'objet d'une connaissance harmonieuse et complète, d'une connaissance dont je jouis parce qu'elle répond à ma nature. Or, ma nature humaine est esprit et matière. Pas plus qu'il n'y a vraiment d'activité harmonieuse et pleine dans la sensation inférieure, bassement physiologique, qui est à peine, d'ailleurs, une connaissance, pas davantage ne puis-je en trouver dans la pure connaissance intellectuelle d'une harmonie abstraite et toute de raison.

Il est telle définition classique du beau qu'on a souvent fort mal comprise ; la splendeur de l'ordre est peut-être chose fort belle, mais à condition que l'ordre soit splendide. Et que faut-il pour que l'ordre resplendisse à mes yeux, pour qu'il se manifeste à moi et qu'il entraîne mes facultés dans le ravissement du beau, sinon qu'il revête des formes pour lesquelles il s'adresse à tout mon être, à mes sens et à mon intelligence à la fois.

Il y a de la beauté déjà dans certaines connaissances sensibles d'ordre assez élevé, qui, sans être intellectuelles, touchent de si près à l'intelligence que l'on ne saurait souvent définir où s'arrête le domaine du sensible et où commence celui de l'esprit. Mais la beauté la plus parfaite sera toujours celle où l'esprit et les sens à la fois trouveront à jouir, en un harmonieux accord.

On se rend compte sans trop de peine de ce qu'il faut à l'œuvre d'art pour plaire à l'intelligence. Il suffit de raisonner un peu pour savoir ce que veut la raison. L'unité surgissant de la variété, l'ordre, c'est le beau intellectuel, on l'a assez dit. On n'a pas toujours dit pourquoi. L'ordre nous plaît parce qu'il nous offre un objet de connaissance large et harmonieuse, des éléments nombreux se groupant facilement en unité, et que nous pouvons ainsi connaître facilement, pleinement, conformément à nos habitudes intellectuelles qui tendent précisément à l'ordre et à l'unité.

Encore ne faut-il pas que l'ordre soit trop simple ni que les éléments qu'il groupe soient insignifiants. La symétrie impeccable d'un salon de village est très loin de la beauté. L'acte de connaissance, pour éveiller le plaisir esthétique, doit être facile, mais cela ne suffit pas. Il faut encore qu'il me satisfasse. Et j'éprouve souvent un plaisir esthétique bien plus large, bien plus puissant, lorsque mon âme, en présence d'un objet dont la grandeur la dépasse, s'essaye indéfiniment à s'en représenter quelque chose.

On a distingué le sublime du beau, on a dit : le sublime c'est l'écrasant. Assurément en tant qu'il est écrasant le sublime n'est pas beau, il m'humilie, il me fait mal. Le moment où je suis aveuglé, assourdi, étonné, stupéfié, n'est pas celui où je connais le sublime. Mais ce premier moment passé, je puis arriver à me ressaisir et alors commence, avec la connaissance, la jouissance du sublime. Je n'ai pas besoin, pourtant, d'entièrement le comprendre pour en jouir. Il me suffit de l'entrevoir, et lorsque j'y parviens sans trop de peine, je jouis intérieurement. Par l'acte de connaissance, je deviens ce que je connais ; plus ce que je connais est grand, plus je me grandis moi-même, plus je jouis de mon activité. Il est de ces instants trop rares où l'âme perdue dans la contemplation s'en va, s'en va toujours en une rêverie sans rivages, où rien n'a plus de contours précis, où les mots et la pensée s'effacent pour laisser l'être même de l'âme en communion avec l'infini.

Qui n'a éprouvé cela devant les spectacles de la grande nature ? Ces moments bénis prouvent qu'il y a autre chose dans la jouissance du beau que la connaissance facile et claire d'une belle ordonnance. L'objet beau est celui qu'il me plaît de connaître. L'ordre et la clarté, en me rendant la connaissance facile, la rendent plus agréable. Mais avant tout faut-il que l'objet me plaise par la satisfaction qu'il donne à mes facultés, par la plénitude d'activité qu'il leur procure. Je ne comprends pas nettement tout ce qu'il y a dans la « mélodie infinie » de Wagner, mais elle éveille en moi tout un monde de sentiments, une vie intérieure qui me transporte par son abondance, par la richesse même que je soupçonne dans son obscurité. Un des grands charmes de l'œuvre d'art résulte souvent de ce qu'elle suggère à côté de ce qu'elle dit clairement.

En somme, pour qu'un objet me donne un plaisir esthétique, il faut qu'il éveille en moi non seulement une activité facile, mais encore une activité puissante, par sa grandeur ou par sa richesse. Il faut encore qu'il s'adresse à la fois à mon être tout entier, à mes diverses facultés.

La pensée abstraite n'est jamais esthétique. Un acte purement intellectuel n'est pas un acte en harmonie parfaite avec ma nature humaine. Il faut que le beau s'adresse aux sens, à l'imagination, qu'il éveille les énergies sentimentales accumulées au fond de moi-même. Ici le problème devient singulièrement complexe et s'il fallait rattacher à cet énoncé général toutes les applications qu'il comporte, il y aurait un volume à écrire. La physiologie, la psychologie physiologique ont signalé depuis assez longtemps une abondance de petits faits où l'on trouverait de précieuses indications pour édifier des théories d'art sérieuses, scientifiques. Il est telles dispositions de lignes, de couleurs, de son, qui plaisent par une affinité toute physique avec la structure des organes qui les perçoivent, avec les habitudes d'association sensibles que le sujet s'est données. Il est certains sentiments qu'éveillent de même, pour des raisons toutes physiologiques, certaines sensations fort élémentaires. C'est un fait que certaines couleurs sont évocatrices d'états d'âme. La vue d'une attitude éveille en moi l'image musculaire des efforts que je devrais faire pour la prendre moi-même et, par un jeu d'associations, j'éprouve les sentiments qui correspondent naturellement à cette attitude.

Je ne veux rien détailler, cela m'entraînerait trop loin, je veux seulement noter qu'il n'y aura de plaisir esthétique que si l'objet parvient à provoquer une activité où tous ces éléments se fondent en harmonie. Et, pour en juger, le meilleur critère sera bien souvent ce tact exquis, ce sens des harmonies profondes, des correspondances secrètes, que l'éducation, la fréquentation chez les maîtres peut aiguiser, mais qui est le propre des natures artistes, des sensibilités plus affinées et plus vives.

Il y a donc deux choses à combiner dans une œuvre d'art : la logique et le souffle artistique. Il faut de la logique, elle fournit comme l'ossature première de l'œuvre, sans laquelle elle serait souvent inexécutable, sans laquelle elle choquerait inévitablement mon bon sens au premier retour de la réflexion. C'est pour cela que les attitudes d'un tableau doivent être anatomiquement possibles. Mais à côté de ces règles précises, il y a des éléments plus subtils dont il faut tenir compte, et dont les raisons physiologiques ou sentimentales sont tellement complexes qu'il serait impossible de les apprécier exactement. C'est ici que le génie de l'artiste doit suppléer au défaut de la raison, pour communiquer à son œuvre cette touche suprême de grâce, cette fleur de poésie sans laquelle elle ne saurait me remuer.

Que l'on ne croie jamais que l'art peut être tout en recettes, et surtout qu'il peut être tout raisonnement. L'œuvre la plus logique, la mieux bâtie, la mieux justifiée en raison, sera froide et muette pour mon âme comme un théorème d'Euclide. Certaines conceptions d'une fantaisie plus audacieuse feront bien mieux éprouver le frisson sacré. Il faut que l'art soit raisonnable, il ne faut pas qu'*il le soit trop,* il ne peut l'être exclusivement.

Au fond de la fantaisie, il y a des raisons profondes. Le caprice de l'artiste est souvent une science qui s'ignore, science de la nature, plus vraie et plus sûre que nos pâles raisonnements.

NATALIS.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1), PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XXI. Du bénitier.

IL sera en marbre ou en pierre ; on évitera une pierre spongieuse ou ayant des veines (2). Il sera placé sur une colonnette bien travaillée, à l'intérieur de l'église et, autant que possible, à la droite de ceux qui entrent (3) (fig. 1).

Il y en aura un du côté de la porte des hommes et un du côté des femmes. Il sera à une certaine distance de la muraille et la colonne qui le supportera n'aura rien de profane. Un goupillon sera attaché au bord du bénitier, au moyen d'une chaînette (4). Le bénitier portatif y était placé, au moment de l'entrée des fidèles.



FIG. 2. ÉGLISE DE LÉAU. Photo. E. G.
LE BÉNITIER DANS LE NARTHEX.

Quelquefois, aussi, on le plaçait sur une tablette de pierre ou de marbre.

On peut supposer que les bénitiers des églises riches, étant de bronze, ont été volés, détruits ou

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, p. 155.

(2) Si l'on craignait que l'eau se perdît par les pores de la pierre, on devait doubler de plomb ou d'étain l'intérieur de la cuvette.

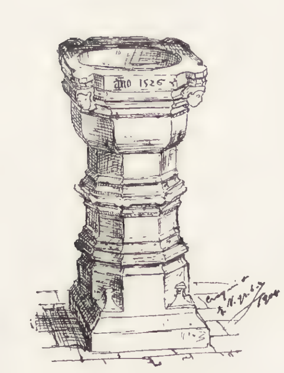
(3) Les hommes et les femmes avaient généralement leur côté désigné dans l'église, ainsi que leur porte d'entrée ; les hommes étaient à droite en entrant, les femmes à gauche. Cet usage ancien et traditionnel subsiste encore dans beaucoup d'églises catholiques en Angleterre (Van Drival). Il en est de même en Belgique. Voyez ce que dit Van Houcke, *Geschiedenis der Bouwkunst*, tome I, au chapitre *Basilique*, de la droite et de la gauche de l'église.

Benoît XIII désire qu'il y ait au moins deux bénitiers dans chaque église paroissiale ou toute autre très fréquentée, lors même qu'il n'y aurait qu'une seule porte, commune aux deux sexes, parce qu'alors, les femmes se servent de celui qui est à main gauche et les hommes de celui qui est à main droite.

Pour la commodité des fidèles, outre les bénitiers établis au bas de la grande nef, on a soin d'en placer aux portes latérales. Cette disposition est observée dans les églises des Frères-Prêcheurs, à Tirlemont, Louvain, etc.

(4) Il est difficile de dire quelle a été la forme des anciens bénitiers... On croit que primitivement ils n'étaient que de très petites cuves en pierre, ayant la forme d'une demi-sphère.

Quelquefois une arcade était creusée auprès de la porte et un



Croquis de A. Van Gramberen.
FIG. 1. BÉNITIER EN PIERRE BLEUE, A ZONHOVEN (LIMBOURG)

manche sera en laiton, en ivoire ou en fer poli et orné. L'extrémité sera garnie de crins et non d'une éponge, à moins que celle-ci ne soit renfermée dans une petite boule, perforée sur toute sa surface. Celle-ci sera en argent, en laiton ou en étain et sera recouverte de crins.

(Trad. et annotat. de M. l'abbé SERVILLE.)

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 4e année, septembre 1904, p. 89.)

LE BRAS ET LA MAIN.

(Suite [1].)

IV. MUSCLES DE L'AVANT-BRAS GAUCHE.



E radius et le cubitus, os de l'avant-bras, sont recouverts de muscles allongés, terminés inférieurement par des tendons, dont la saillie est sensible au poignet. Quelques-uns meuvent l'avant-bras sur le bras ou le radius sur le cubitus, mais la plupart meuvent la main sur l'avant-bras et les divers segments des doigts les uns sur les autres.

Le rond pronateur (6), le grand palmaire (7), le petit palmaire (8, 9), et le cubital antérieur (10) partent de l'épitrochlée et s'attachent à la base : le *rond pronateur* au radius qu'il fait tourner ; le *grand palmaire* à la base du métacarpien de l'index, il est le fléchisseur de la main sur l'avant-bras ; le *petit palmaire* au ligament annulaire du carpe ; le *cubital antérieur* à l'os pisiforme du carpe, il est le fléchisseur de la main comme les précédents, il l'incline vers le bord interne de l'avant-bras.

Le fléchisseur commun se divise en quatre : une portion pour les quatre doigts, hors le pouce qui en a une spéciale ; ils sont superficiels ou profonds.

Les superficiels s'arrêtent à la deuxième phalange, traversés par les internes qui s'attachent à la base de la troisième.

fondus à l'époque des guerres religieuses. Au XIIIe siècle, on faisait tenir les bénitiers dans les édifices. Aux XIVe et XVe siècles, ils reprirent leur apparence de meubles, c'est-à-dire qu'ils furent distincts de la construction. L'usage du goupillon, attaché par une chaînette et plongeant dans le bénitier, est tombé en désuétude partout.

L'église de Léau possède, à l'entrée, devant le milieu de la nef, un bénitier en laiton placé sur un socle. La cuve est très grande et porte, suspendu à ses flancs, un bénitier portatif par un anneau introduit dans la gueule d'une tête de lion (fig. 2). Cet état de choses est-il primitif, ou bien peut-on supposer que l'anneau en question a d'abord servi d'attache à la chaînette du goupillon ?

A l'entrée de l'église de Landen se trouve un grand bénitier en pierre bleue

(1) Nous reprenons ici une partie du chapitre IV déjà parue dans le fascicule 3, septembre 1904, p. 89 du *Bulletin des Métiers d'Art* Par suite d'une erreur, ce chapitre qui devait paraître en entier, a été scindé de telle sorte qu'une partie seulement du texte concernant l'*avant bras* a été publiée.

Les lombricaux sont les fléchisseurs spéciaux des doigts.

Les *muscles externes :* le long supinateur (seul visible dans toute sa longueur sur l'écorché) et les deux radiaux s'attachent au tiers inférieur du bord externe de l'humérus et descendent le long du bord externe du radius où le premier s'attache.

Le premier radial part de la base du métacarpien de l'index face dorsale et le deuxième de la base du métacarpien du médius.

Ce court supinateur, non visible sur l'écorché, se trouve au côté externe du coude. Il est formé de fibres qui s'enroulent autour du radius, de manière à faire tourner cet os de dehors en dedans, c'est-à-dire à produire la supination.

Les muscles postérieurs superficiels partent tous les quatre de l'épicondyle où ils s'insèrent par une masse commune ; ce sont : l'extenseur commun des doigts (9) ; l'extenseur propre du petit doigt ; le cubital postérieur (10) et l'anconé (11).

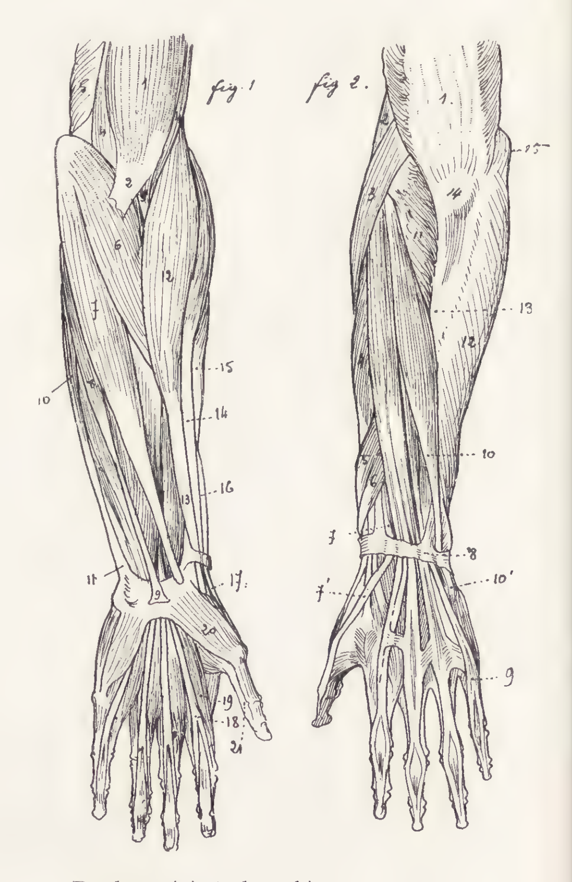


Fig. 1. Avant-Bras. Face interne.

1. Biceps brachial.
2. Son expansion aponévrotique.
3. Son tendon.
4-4'. Brachial antérieur.
5. Vase interne du triceps.
6. Rond pronateur.
7. Grand palmaire.
8-9. Petit palmaire.
10. Cubital antérieur.
11. Son attache au pisiforme.
12-13. Long supinateur.
14-15. Premier et deuxième radiaux externes.
16. Long abducteur du pouce.
17. Tendon du long extenseur du pouce.
18. Fléchisseur superficiel des doigts.
19. Muscles lombricaux.
20. Court abducteur du pouce.
21. Long fléchisseur du pouce.

Fig. 2. Avant-Bras. Face dorsale.

1. Tendon du biceps brachial.
2 Long supinateur.
3. Premier radial.
4. Second radial.
5-6. Long abducteur et court extenseur du pouce.
7-7'. Long extenseur du pouce.
8. Ligament annulaire du poignet.
9. Extenseur commun des doigts
10-10'. Cubital postérieur.
11. Anconé.
12. Cubital antérieur.
13. Bord postérieur du cubitus.
14. Oliocrâne.
15. Epitrochlée.

L'*extenseur commun des doigts* se divise au tiers postérieur de l'avant-bras en quatre cordes tendineuses qui restent accolées jusqu'à l'extrémité du radius et de là s'écartent pour se rendre à chacun des doigts, excepté le pouce.

L'*extenseur propre du petit doigt* est un faisceau du corps charnu du muscle précédent qui se rend à l'articulation postérieure radio-cubitale et de là à la face dorsale du petit doigt.

Le *cubital postérieur* s'insère au cubitus ; il est terminé par un tendon au quart inférieur de cet os, lequel se termine au bas de la face dorsale du carpe, s'insérant à la base du métacarpien du petit doigt.

Ces neuf muscles sont extenseurs des doigts et de la main.

L'*anconé,* muscle de la région du coude, s'attache à l'épicondyle et sa base s'insère à la face externe de l'oléocrâne et à la partie correspondante du cubitus. Il sert à étendre l'avant-bras sur le bras.

Le long adducteur du pouce, le court extenseur du pouce, le long extenseur du pouce et l'extenseur propre de l'index.

Les *deux premiers* sont accolés et presque confondus dans leur trajet. Ils émergent au tiers de l'extenseur commun des doigts, se séparent à la base du métacarpien du pouce pour s'attacher : le long abducteur à la base de cet os et le court extenseur à la base de la dernière phalange.

Le *long extenseur du pouce* émerge un peu plus bas que les deux précédents, sur le côté externe de l'extenseur commun ; son tendon seul apparaît à la face dorsale du carpe, il oblique et atteint la base du métacarpien du pouce où il se juxtapose au tendon du court extenseur pour aller s'attacher à la deuxième phalange.

L'*extenseur propre de l'index* n'est pas visible sur l'écorché. Il est sous l'extenseur commun des doigts et se termine par un tendon qui va se joindre au faisceau tendineux que l'extenseur commun fournit à l'index. C'est grâce à ce muscle que l'index a des mouvements indépendants de ceux des autres doigts.

V. Muscles de la Main ou des Doigts.

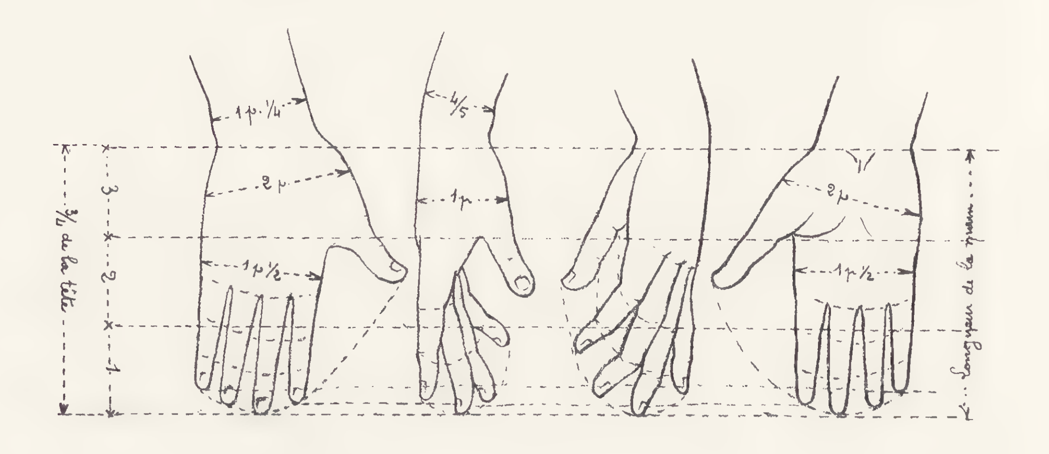
L'*éminence thénar* correspond aux os du carpe et à la base de la première phalange du pouce ; elle est formée du *court abducteur du pouce,* de l'*opposant du pouce* dont la contraction rapproche tout ce doigt du *court fléchisseur* et de l'*abducteur du pouce.*

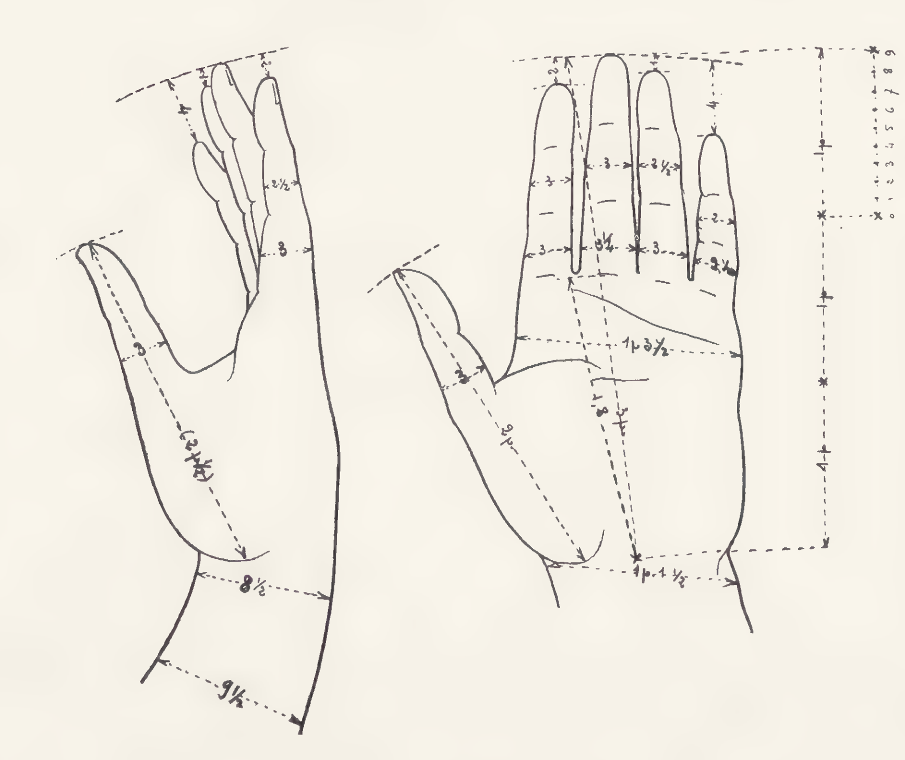
L'éminence hypothénar n'est pas visible, mais se révèle par les plis qu'il imprime à la peau lors de la contraction. Il comprend l'abducteur du petit doigt, le court fléchisseur du petit doigt et l'opposant du petit doigt.

Les muscles lombricaux, un pour chaque doigt, le pouce excepté, ont leur extrémité supérieure qui s'attache sur le tendon fléchisseur correspondant ; de là ils vont jusqu'au bord externe de la dernière phalange de chaque doigt.

Les muscles interosseux, non visibles extérieurement, sont dorsaux, servent à écarter les doigts les uns des autres, et palmaires, servant à les rapprocher.

VI. Proportions générales et détails de la Main (1.)





Comme proportion, la longueur de la main est égale aux trois quarts de la tête, depuis le bas du menton jusqu'à la naissance des cheveux.

La main est contenue de neuf à dix fois dans la hauteur totale de la figure humaine.

Les deux croquis ci-contre donnent, schématiquement, les proportions générales et les détails de la main.

(1) Pour les applications des chapitres IV et V : l'avant-bras et la main, nous renvoyons les lecteurs aux pages 92-93 *(Bulletin des Métiers d'Art,* 4e année). Dans les divers exemples relatifs à la main (p. 93), qu'ils soient destinés à la lecture de près ou de loin, les articulations des phalanges sont accusées.



LA MAIN GAUCHE.

Face interne de la main gauche (palmaire).

Face externe de la main gauche (dorsale).

Faces latérales de la main gauche (antérieure et postérieure).

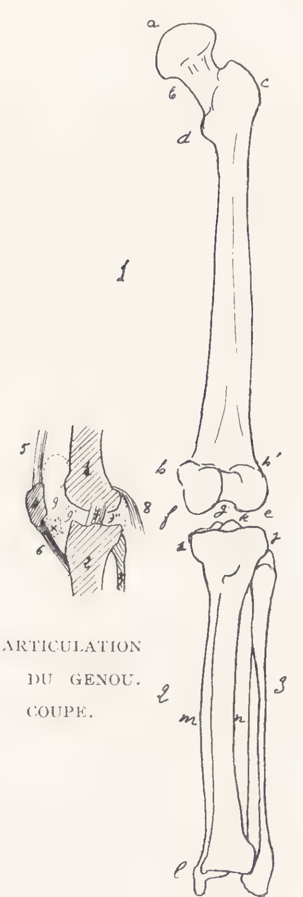
LA JAMBE ET LE PIED.

I. Squelette de la Jambe.

L'articulation du genou se fait par le rapport direct de l'extrémité inférieure du fémur avec l'extrémité supérieure du tibia et la rotule, indirectement avec le bord supérieur du péroné.

La partie inférieure de la jambe est formée de deux os, le tibia en dedans et le péroné en dehors. Le tibia monte plus haut que le péroné et en bas le péroné dépasse le tibia.

Dans le mouvement de flexion du genou, le tibia se porte en arrière, entraînant la rotule dans le mouvement de tension. La



ARTICULATION DU GENOU. COUPE.

JAMBE DROITE POSTÉRIEURE.

JAMBE DROITE POSTÉRIEURE.

1. Fémur.
2. Tibia.
3. Péroné.
   - a). Tête du fémur ; elle est appliquée contre le fond de la cavité cotyloïde du bassin, sans admission possible d'air.
   - b). Col du fémur.
   - c). Grand trochanter.
   - d). Petit trochanter.
   - e). Condyle externe. f). Condyle interne } renflements lisses recouverts d'une couche de cartilage ; sur la face ils se rejoignent.
   - g). Échancrure intercondylienne.
   - h-h'). Tubérosités surmontant chacun des condyles.
   - i-j). Cavités glénoïdes en rapport avec le condyle fémoral.
   - k). Épine du tibia répondant à l'espace intercodylien du fémur.
   - l). Cheville ou malléole interne.
   - m). Crête tibiale.
   - n). Espace interosseux occupé par une membrane servant aux insertions des muscles profonds de la jambe.

ARTICULATION DU GENOU.

1. Fémur.
2. Tibia.
3. Péroné.
4. Rotule.
5. Tendon du triceps.
6. Tendon rotulier.
7. L'un des lignemencs croisés intra-articulaires.
8. L'un des muscles jumeaux.

9-9'-9''. Capsule articulaire.

10. Peloton adipeux sous-rotuleux.

jambe continue le mouvement de la cuisse. La capsule et les ligaments empêchent la flexion en avant.

Les mouvements latéraux sont très légers lorsque la jambe est en flexion, nuls quand elle est rigide.

Le péroné est triangulaire et tordu.

En haut, le péroné s'articule avec la face postéro-interne de l'extrémité supérieure du tibia. Cette articulation ne produit que des glissements insensibles.

En bas, le péroné s'articule par une symphyse avec la partie correspondante du tibia. L'articulation n'est presque pas mobile mais donne de l'élasticité à la cavité dans laquelle est reçu le pied.

II. SQUELETTE DU PIED.

La figure 1 représente le squelette du pied vu du dessus.

L'astragale avec son col s'articulant avec la jambe produit les mouvements de flexion et d'extension en avant et en arrière.

Le scaphoïde et les trois cunéiformes s'articulent entre eux en une faible élasticité.

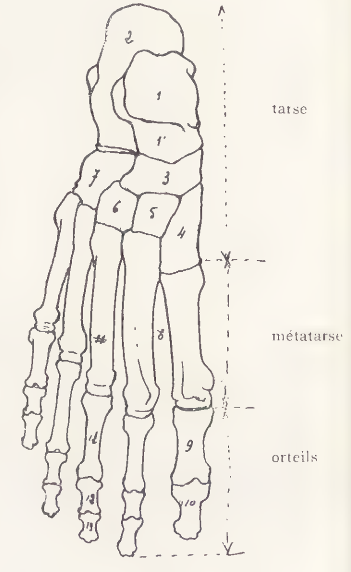


FIG. 1.

1. Astragale avec son col 1'.
2. Calcanéum. — Saillie du talon.
3. Scaphoïde.

4-5-6. Cunéiformes.

7. Cuboïde.
8. Métatarse.

9-10. Phalanges du gros orteil, phalangine et phalangette.

11-12-13. Les trois phalanges des autres orteils

Le calcanium et le cuboïde ne produisent que des mouvements insensibles.

La figure 2 représente le bord interne du pied droit. On observera la forme en voûte,

les deux extrémités posant, le milieu surélevé.

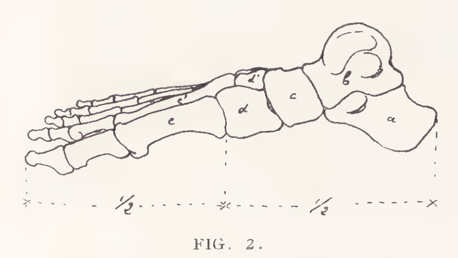


FIG. 2.

a). Calcanéum. — b). Astragale. — c). Scaphoïde. — d-d'...). Cunéiformes. — e-e'...). Métatarsiens.

III. Muscles de la Cuisse.

Les muscles de la cuisse sont disposés autour du fémur.

Le *muscle tenseur du fascia lata* (4), qui continue en avant le plan du muscle moyen-fessier, est inséré à l'épine iliaque antérieure et supérieure et se termine à l'aponévrose dite fascia lata de la face externe de la cuisse. Il est rotateur en dedans de la cuisse et contribue à la flexion de la cuisse sur le bassin.

Le *muscle couturier* (5), le plus long du corps humain, part de l'épine iliaque antérieure et supérieure, descend jusqu'au genou, face interne, et s'attache au tibia par un tendon aplati ; il fléchit la cuisse sur le bassin et la jambe sur la cuisse. En contraction, il n'est visible que dans sa partie supérieure.

Le *triceps crural* (6, 7, 8) comprend le droit antérieur (6), le vaste interne (8) et le vaste externe (7). La partie supérieure du droit antérieur s'attache à l'épine iliaque antérieure et inférieure. Il se termine par un tendon qui se confond avec un ligament qui va s'attacher à la tubérosité du tibia au bas de la rotule.

Le *vaste interne* entoure tout le fémur, du haut à la rotule.

Le *vaste externe* va de la base du grand trochanter au bord externe du tendon susrotulien.

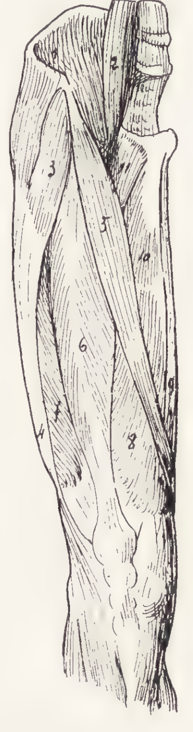
Les muscles abducteurs, allant du pubis à l'ischion, ont toute la longueur du fémur. Ils comprennent comme principaux : le pectiné (11), le premier ou moyen abducteur (10) et le grêle interne (9).

Le *pectiné*, court, s'étend de la branche horizontale du pubis à la partie supérieure du corps du fémur.

Le *moyen abducteur* part de l'épine du pubis et s'attache à la ligne âpre du fémur.

Le *grêle interne* s'insère au bord interne de la branche descendante du pubis ; il est remplacé ensuite par un tendon étroit qui s'attache à la partie supérieure de la face interne du tibia.

Ces trois muscles ont pour effet d'amener la cuisse en dedans, vers l'axe du corps.



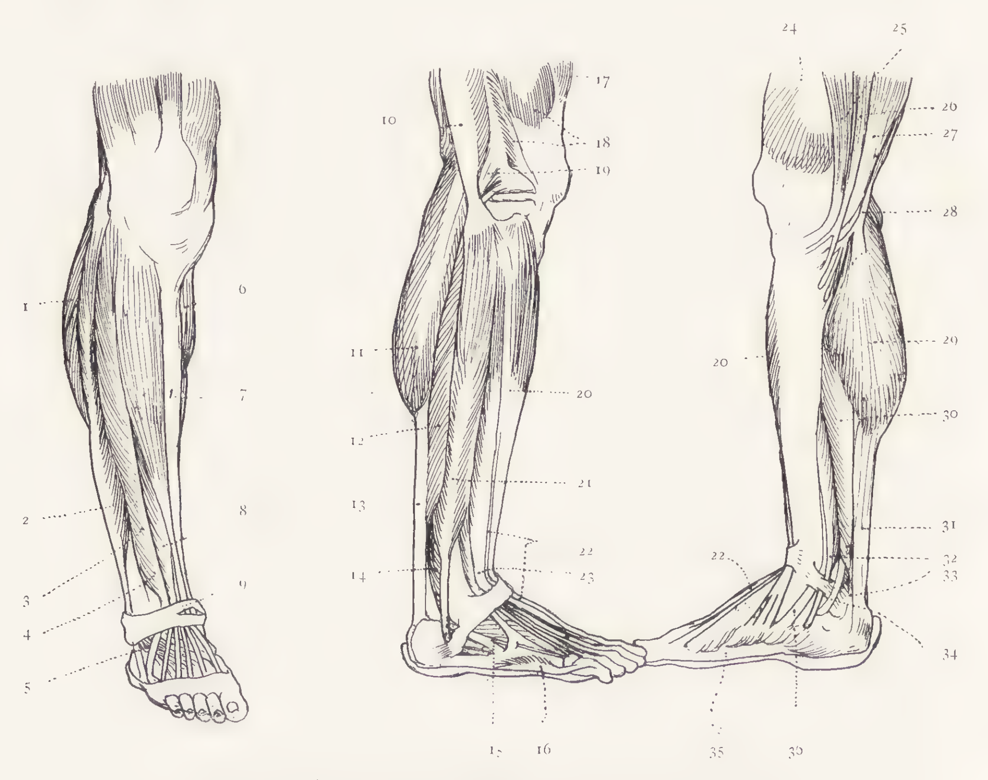
MUSCLES DE LA CUISSE DROITE. FACE ANTÉR.

1. Muscle iliaque.
2. Muscle psoas.
3. Muscle tenseur du fascia lata.
4. Tendon du fascia lata.
5. Muscle couturier.
6. Droit antérieur.
7. Vaste externe.
8. Vaste interne.
9. Grêle ou droit interne.
10. Premier ou moyen abducteur.
11. Pectiné.

IV. Muscles de la Jambe.

Les muscles de la face antérieure et des faces latérales de la jambe droite se décomposent comme suit :

Muscles antérieurs au nombre de trois, entre le péroné et le tibia : le *jambier antérieur* s'attache sur la face externe du tibia, s'insère au premier cunéiforme et à la base du premier métatarsien. Il est le fléchisseur du pied. L'*extenseur propre du gros orteil* s'attache au bas de la deuxième phalange du gros orteil. L'*extenseur commun des orteils* s'attache en haut du tibia et aux trois quarts supérieurs de la face interne du péroné. Il se partage en bas, en cinq bandelettes, dont quatre se rendent aux orteils, s'attachant aux dernières phalanges ; le cinquième, plus court, se dirige sur le bord externe du pied pour s'attacher à la base du cinquième métatarsien. L'extenseur com-



FACES ANTÉRIEURE ET LATÉRALE DE LA JAMBE DROITE.

1. Jumeau externe. — 2. Jambier antérieur. — 3. Extenseur commun des orteils. — 4. Péronier antérieur. — 5. Muscle pédieux. — 6. Jumeau interne. — 7. Tibia. — 8. Extenseur propre du gros orteil. — 9. Ligament annulaire. — 10. Tendon du biceps fémoral. — 11. Jumeau externe. — 12. Soléaire. — 13. Tendon d'Achille. — 14. Court péronier. — 15. Pédieux. — 16. Abducteur du petit orteil. — 17. Droit antérieur de la cuisse. — 18. Vaste externe. — 19. Ligament latéral externe du genou. — 20. Jambier antérieur. — 21. Long péronier. — 22. Tendon de l'extension propre du gros orteil. — 23. Extenseur commun des orteils. — 24. Vaste interne. — 25. Couturier. — 26. Droit interne. — 27. Demi-membraneux. — 28. Demi-tendineux. — 29. Jumeau interne. — 30. Soléaire. — 31. Tendon d'Achille. — 32. Tendon du long fléchisseur commun des orteils. — 33. Tendon du muscle plantaire grêle. — 34. Tendon du long fléchisseur propre du gros orteil. — 35. Tendon du jambier postérieur. — 36. Abducteur du gros orteil.

mun fléchit le pied sur la jambe. Le cinquième métatarsien élève le bord interne du pied.

Muscles externes. Le *long péronier latéral* commence à la tête du péroné. A l'apparition de son tendon naît le *court péronier*. Leurs deux tendons confondus, puis séparés, s'attachent : celui du court à la base postérieure du cinquième métatarsien ; celui du long s'engage sous la plante du pied et s'attache à l'extrémité postérieure du premier métatarsien. Ils étendent le pied dont ils portent la pointe en dehors et élèvent son bord externe.

Muscles postérieurs. Les *muscles jumeaux*, extenseurs du pied sur la jambe par le tendon d'Achille ; le *muscle soléaire* inséré à la tête du péroné et au tibia et, par le tendon d'Achille, à la moitié inférieure de la face postérieure du calcanéum. Il opère avec les muscles jumeaux.

Le *plantaire grêle,* petit, court, se confond avec le jumeau externe, en s'insérant au condyle externe du fémur; tantôt il va jusqu'au calcanéum, tantôt il se perd dans le tissu qui entoure le tendon d'Achille.

Le *muscle pédieux* ou *court extenseur commun des orteils*. Il s'attache au haut postérieur du calcanéum, passe sous les tendons de l'extenseur commun, se divise en quatre languettes qui s'attachent à la base de la première phalange ou se confondent avec le tendon extenseur. Il concourt à l'extension des orteils.

L'*abducteur* part du calcanéum.

La face antérieure du tibia n'est recouverte par aucun muscle.

Muscles de la face postérieure de la jambe droite. Le *biceps crural* (10) est formé de deux chefs, l'un long, qui part de la tubérosité de l'ischion ; et l'autre, court, qui part de la moitié inférieure de la ligne âpre du fémur. Ils se réunissent sur un tendon qui s'attache au sommet du péroné. Ce muscle est le fléchisseur de la jambe sur la cuisse.

Le *demi-tendineux* (11) s'attache au haut de l'ischion, est remplacé par un tendon et s'insère en haut de la face interne du tibia. Il est fléchisseur de la jambe.

Le *demi-membraneux* (12), formé par un large tendon membraniforme, part de la tubérosité de l'ischion et s'attache derrière la tubérosité interne du tibia.

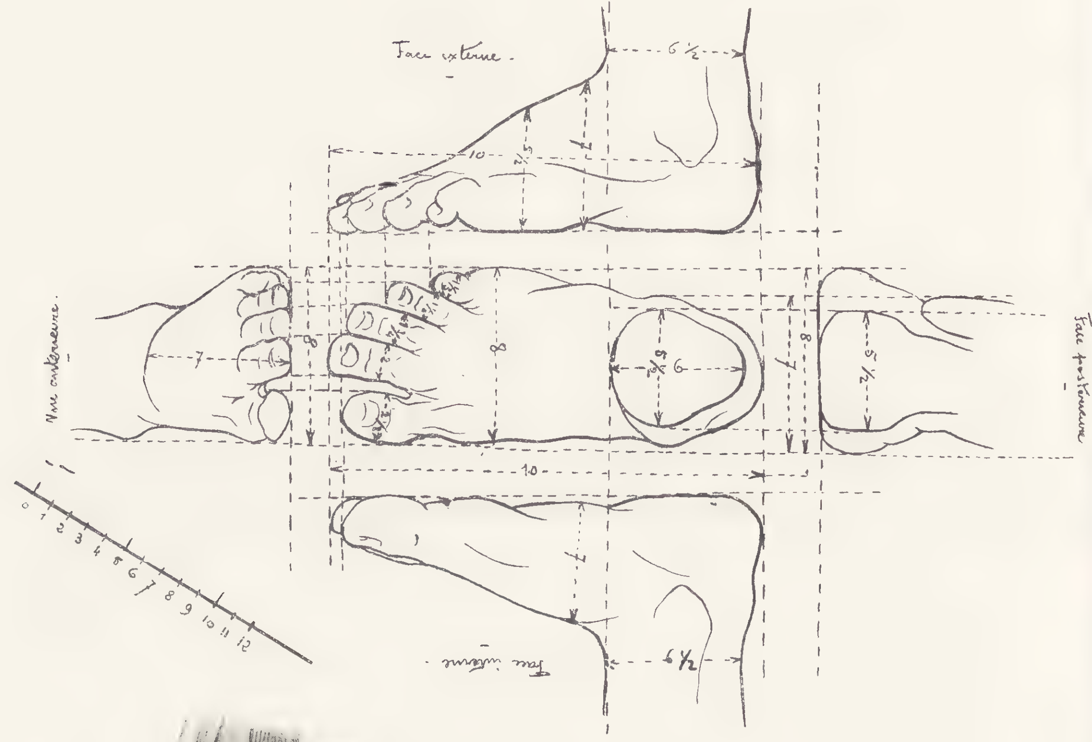
FACE POSTÉRIEURE DE LA JAMBE DROITE.

LÉGENDE.

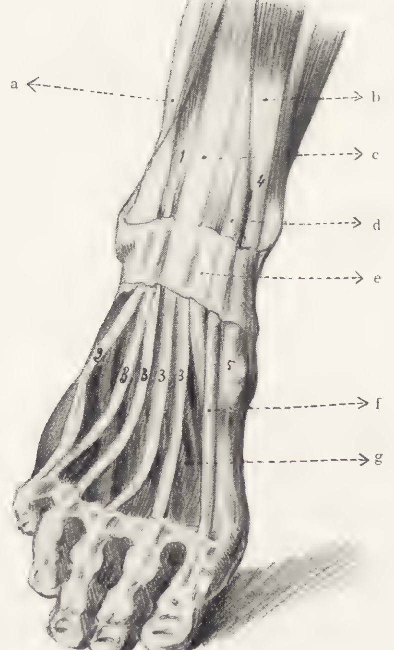
1. Jumeau interne.
2. Jumeau externe.
3. Interstice des jumeaux.
4-4'. Tendon d'Achille.
5. Plantaire grêle et son tendon.
6. Tendon des muscles profonds (fléchisseur commun et jambier postérieur).
7. Long péronier latéral.
8. Court péronier latéral.
9. Muscle soléaire.
10. Biceps crural.
11. Demi-tendineux.
12. Demi-membraneux.
13. Droit interne.
14. Conturier.



FACE POSTÉRIEURE DE LA JAMBE DROITE



PROPORTIONS GÉNÉRALES DU PIED DROIT.



FACE ANTÉRIEURE DU PIED DROIT.

Comme proportion, par rapport à la figure humaine, le pied est contenu six fois et un tiers ou dix-neuf tiers de fois dans la hauteur totale.

V. Muscles du Pied.

FACE ANTÉRIEURE DU PIED DROIT.

LÉGENDE.

a) Long péronier latéral.
b) Jambier antérieur et son tendon 4-5.
c) Extenseur commun des orteils avec ses tendons 1-2-3.
d) Tendon de l'extenseur propre du gros orteil.
e) Ligament annulaire.
f) Tendon de l'extenseur propre du gros orteil.
g) Muscle pédieux.

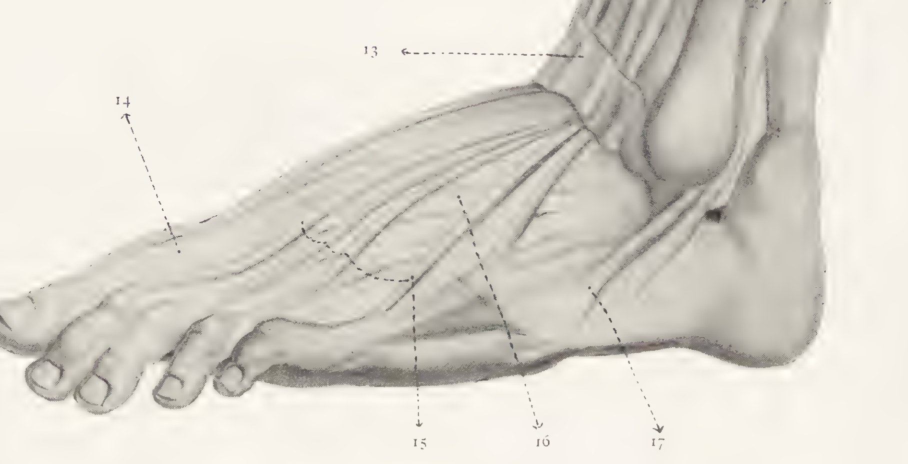
V. Muscles du Pied.



FACE INTERNE DU PIED GAUCHE.



1. Long péronier.
2. Extenseur commun des orteils.
3. Muscles pédieux.
4. Extenseur propre du gros orteil.
5. Orteils.
6. Calcanéum.
7. Court péronier.
8. Ligament annulaire.
9. Tendon du jambier postérieur.
10. Abducteur du gros orteil.

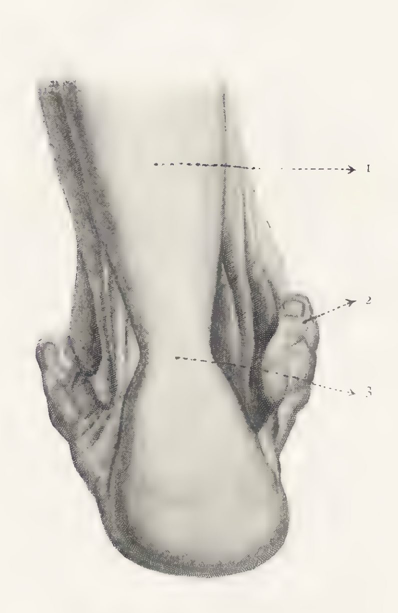




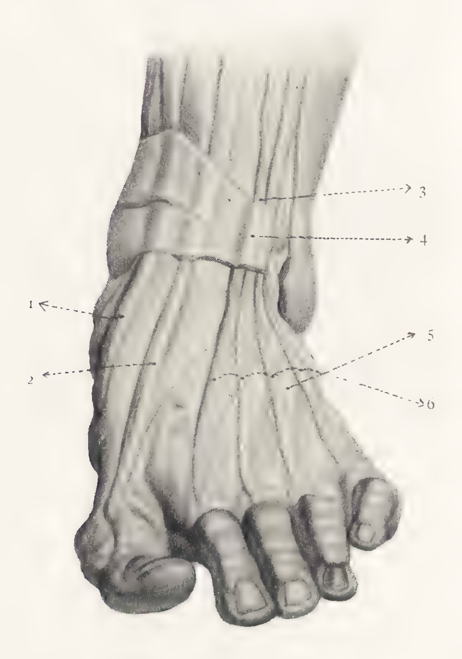
FACE EXTERNE DU PIED GAUCHE.

11. Long péronier.
12. Extenseur commun des orteils.
13. Ligament annulaire.
14. Extenseur propre du gros orteil.
15. Extenseurs des orteils.
16. Muscles pédieux.
17. Abducteur du petit orteil.

Muscles du Pied (Suite).



FACE POSTÉRIEURE DU PIED GAUCHE.

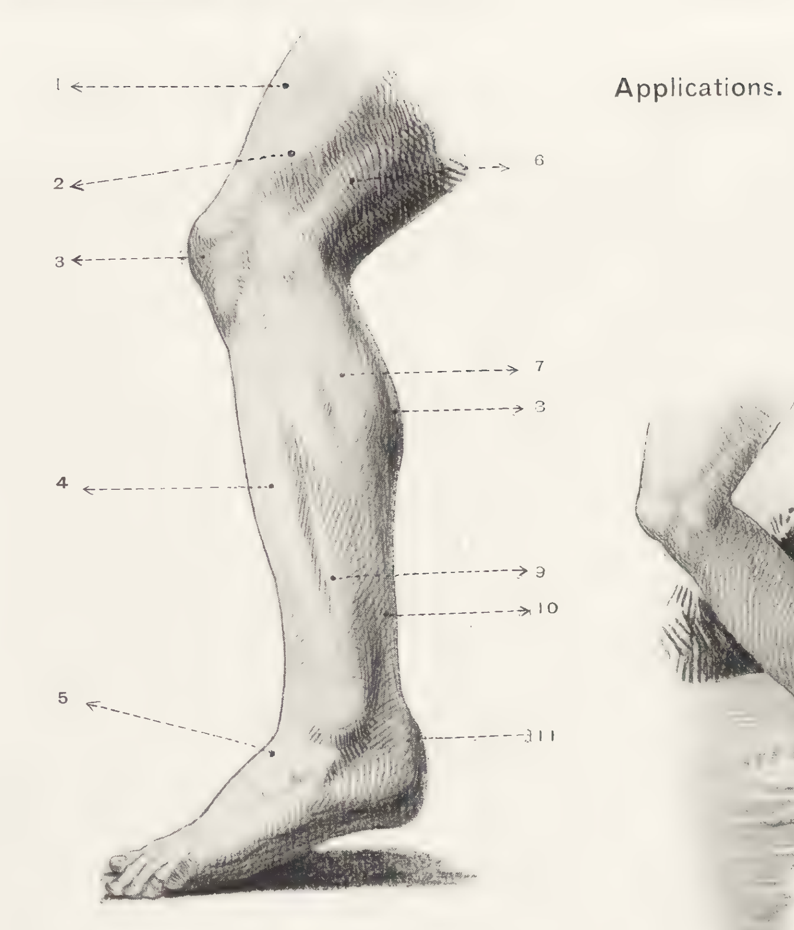


FACE ANTÉRIEURE DU PIED GAUCHE.

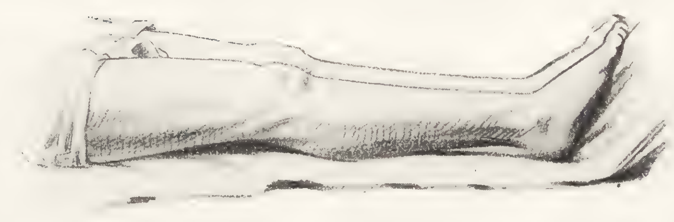
1. Tendon d'Achille.
2. Gros orteil.
3. Ligament du tendon d'Achille au calcanéum.

1. Tendon du jambier postérieur.
2. Extenseur propre du gros orteil.
3. Extenseur commun des orteils.
4. Ligament annulaire.
5. Muscles pédieux.
6. Extenseurs des orteils.

Applications.



1. Droit antérieur. — 2. Vaste externe. — 3. Rotule. — 4. Jambier antérieur. — 5. Ligament des extenseurs des orteils. — 6. Tendon du biceps fémoral. — 7. Jumeau externe. — 8. Jumeau interne. — 9. Long péronier. — 10. Tendon d'Achille. — 11. Calcanéum.

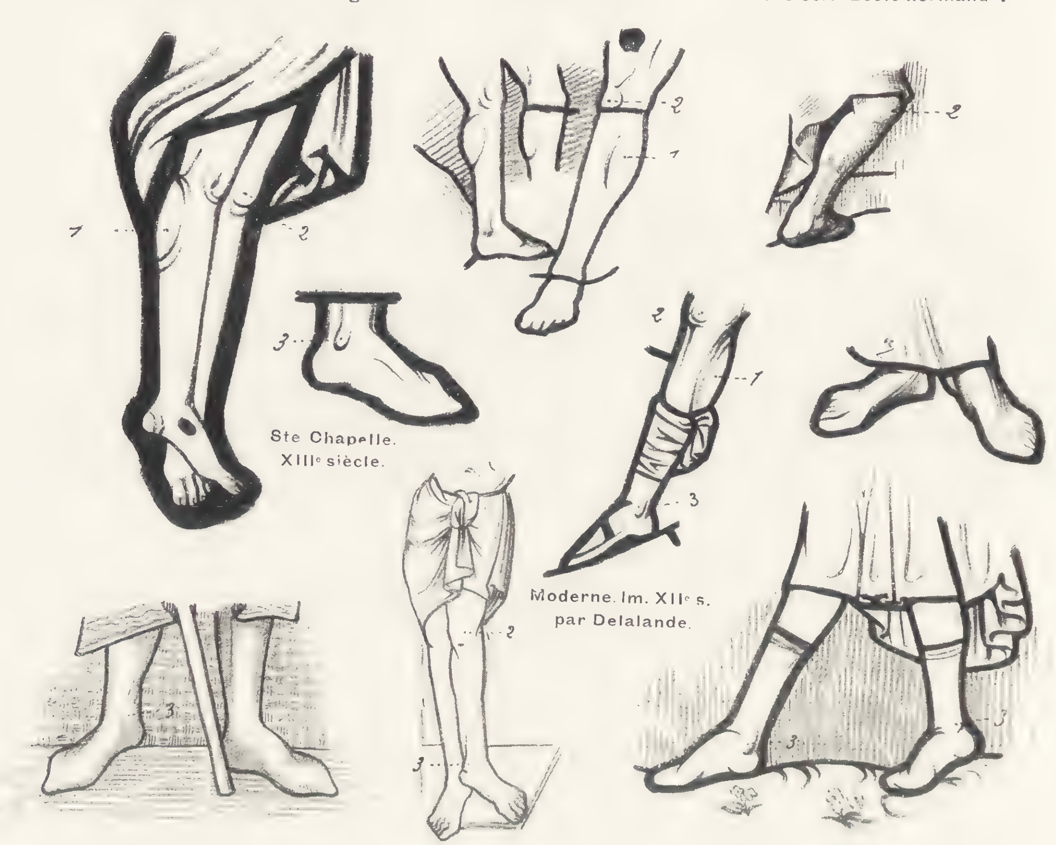


Fragment d'après un maître de l'École allemande du XVIe siècle.
(Musée national de Munich.)



D'après Luca Penni. — École Florentine du XVIe siècle.

Applications.



XIIIe siècle. Cathédrale de Bourges. — XIIIe siècle. N.-D de Paris. — XVe siècle. École normande.

Ste Chapelle. XIIIe siècle.

Moderne. Im. XIIe s. par Delalande.

Peinture murale byzantine. — XIIe siècle. Manuscrit à Laon. — N.-D. de la Treille à Lille. Moderne Im. XIIIe siècle, par Didron fils.

Ces quelques spécimens d'application au vitrail ou au tracé conventionnel de style montrent la synthèse qui doit être faite de :

1o la silhouette extérieure, suivant le caractère du style de l'œuvre et suivant la technique du métier ;

2o l'accusation franche des formes générales par les saillies et les creux ;

3o l'indication sommaire des muscles.

C'est ainsi que, dans les exemples de cette planche, la saillie des jumeaux (1) est très sensible, ainsi que celle de la rotule (2) et des péroné et tibia (3) par l'indication linéaire qui souligne le modelé de la forme nature, tandis que les muscles secondaires, comme apparence, ne sont nullement dessinés.

F. F. G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

CONCOURS D'ARCHITECTURE.

LE *Bulletin* invite ses abonnés à participer à un concours pour un projet d'église à édifier dans une commune hennuyère de 9 à 10,000 âmes.

Le plan du terrain et des alentours, avec indication des cotes de niveau, sera adressé à ceux qui en feront la demande à la direction du *Bulletin*.

Les sondages, qui ont été effectués, ont démontré que le sol peut être considéré comme « bon ».

Les concurrents devront prévoir la démolition de l'ancienne église pour la valeur des matériaux. Ceux-ci (presque tout moellons) peuvent être utilisés aux fondations du nouvel édifice.

Les projets à soumettre au jury devront être inspirés par l'idée de porter au maximum la superficie réellement utilisable, quant au nombre de personnes pouvant trouver place à la fois dans l'église. Ceux qui ne permettraient pas d'y rassembler au moins 1,200 personnes seront écartés.

Les dépendances comprendront, si possible, deux sacristies, une chambre pour les servants de messe et enfants de chœur, trois salles de catéchisme pouvant réunir chacune cinquante à soixante enfants, enfin, des refuges suffisants.

L'église aura deux entrées et au moins trois autels, soit le principal et deux latéraux. On y établira un chauffage central, l'éclairage électrique, une distribution d'eau provenant de réservoirs placés dans les combles et des installations sanitaires. L'église sera en outre munie d'un paratonnerre du système *Melsens*.

MATÉRIAUX. — La construction sera en maçonnerie de briques de localité, mesurant 0.22 × 0.11 × 0.06 et en pierre de taille, avec revêtement extérieur en moellons (1).

LE COUT DE LA CONSTRUCTION *ne pourra pas dépasser 200,000 francs;* le prix des briques devra être porté à 13 francs le mille.

La configuration du terrain autant que les différences de niveau rendent très intéressant le problème proposé et laissent beaucoup de champ à l'invention et aux capacités des concurrents.

Un artiste doublé d'un constructeur tirera parti des difficultés de la situation et en exprimera tous les avantages possibles pour un projet rationnel, original, monumental dans le sens juste de ce mot, c'est-à-dire un projet qui unira à une conception saine de l'esthétique une bonne adaptation aux besoins du service, aux desiderata du milieu et aux nécessités techniques.

Nous formons le vœu de voir sortir de ce concours plusieurs études tenant compte de ces principes. Quant au mode de les traduire,

(1) Moellons de petit granit ;

ou de pierre de Meuse du calcaire carbonifère, assise de Visé, des bancs reconnus non gélifs ;

ou des bancs à texture grenue et à cassure cristalline du calcaire dévonien du bassin géologique de Dinant ;

ou des pierres de l'assise de Visé de couleur claire de Moha et de Vinalmont.

la plus grande liberté est laissée aux concurrents. Aucune indication ne nous semble nécessaire. Il n'est qu'une vérité en architecture, comme en toute autre matière. A chacun le soin de la découvrir en se pénétrant des conditions concrètes qui lui sont soumises.

LES CONDITIONS DU CONCOURS.

Le projet doit comporter : plan des fondations et plan terrier à $0^{m}01$ p. m. ; plan des toitures à $0^{m}005$ p. m.; élévation des façades orientale, occidentale et d'*une* des façades nord ou sud, à l'échelle de $0^{m}02$ p. m. ; les détails et les profils d'exécution, nécessaires pour la complète compréhension de la construction, à l'échelle d'au moins $0^{m}05$ p. m., un métré et devis estimatif. Les plans et devis devront être traités de manière à indiquer la provenance et la nature des matériaux utilisés.

PLUSIEURS PRIMES seront accordées aux lauréats du concours, soit :

1. Une première prime de 1,000 francs ;
2. Une deuxième prime de 500 francs ;
3. Une troisième prime de 300 francs ;
4. Une quatrième prime de 200 francs ;
5. Une cinquième prime de 150 francs.

Toutefois, le jury aura la faculté de modifier la valeur des prix ci-dessus, si les mérites respectifs des lauréats ne lui semblent pas correspondre à l'échelle des primes ci-dessus énoncées. Cette décision devra être prise par les deux tiers des voix des membres présents.

Tous les projets primés deviendront la pleine propriété du *Bulletin*. Si l'autorité compétente pour décider de la construction de l'église projetée veut confier à l'auteur d'un projet primé l'exécution de ses plans ou de plans amendés de commun accord, le montant de la prime qui lui aura été allouée, sera défalqué des honoraires.

LE JURY sera composé de quatre membres désignés par la direction du *Bulletin* et de quatre membres élus par les concurrents eux-mêmes. En outre, le directeur du *Bulletin* ou son délégué fait de droit partie du jury.

Parmi les membres choisis par le *Bulletin,* figureront :

1. Le R. frère Marès ; 2. M. l'ingénieur-architecte van Houcke; 3. M. Raymond Lemaire.

Le choix des concurrents est entièrement libre; toutefois, les architectes dont les noms suivent et qui présentent toute garantie de capacité et d'intégrité sont proposés à leur vote :

MM. Bethune, à Marcke ; Cloquet, à Gand ; Coomans, à Ypres ; de la Censerie, à Bruges ; Goethals, à Alost ; Helleputte, à Louvain ; Hoste, à Thielt ; Jamar, à Liége ; Langerock, à Louvain ; Lohest, à Liége ; Mortier, à Gand ; Pauwels, à Bruxelles ; van Assche, à Gand ; van Boxmeer, à Malines.

Feront partie du jury les quatre architectes qui auront réuni le plus grand nombre de voix (majorité relative) et qui accepteront la mission leur confiée par les concurrents.

Chaque concurrent peut donc inscrire quatre noms sur la liste mise à sa disposition par le *Bulletin*. Voir pages d'annonces (1).

(1) Toutes les formules, dont il est question, figureront dans les pages d'annonces du prochain numéro du *Bulletin*.

L'emploi de cette formule est obligatoire.

LA DATE de clôture du concours est fixée au 31 mai 1905. Le lieu, la date et l'heure de l'ouverture des bulletins de vote seront annoncés ultérieurement.

Les projets doivent être adressés franco avant cette date à la direction du *Bulletin des Métiers d'Art,* à Bruxelles. Ils ne pourront pas être montés sur châssis. Chaque feuille devra porter une devise ou un signe distinctif. La même devise ou le même signe seront mentionnés sur deux enveloppes joignant chaque envoi. La première enveloppe contiendra le *bulletin d'envoi*. La seconde le *bulletin de vote*.

Le *bulletin de revendication* sera conservé par le concurrent. Il devra être produit par celui-ci, après le concours, en réclamant son travail ou la prime obtenue. Le rapprochement des trois bulletins permettra alors d'établir l'identité du concurrent. En outre, sur les trois bulletins *à la fois,* sera écrit un pseudonyme. Ce dernier se trouvera donc scindé par le fait du découpage du bulletin d'envoi, qui n'en portera que la première partie, tandis que le reste demeurera adhérent aux bulletins de revendication et de vote. Rapprochés, les trois bulletins révéleront le pseudonyme entier, en même temps qu'ils établiront la preuve irréfutable de leur origine commune.

Les dispositions ci-dessus ont été prises en vue d'assurer l'anonymat absolu des concurrents, après comme avant la décision du jury.

Tout projet, qui porterait un nom propre à son auteur ou une indication de nature à le faire connaître, sera écarté. Les concurrents ne pourront se révéler qu'après la publication, à cette même place, des résultats du concours.

LA MAQUETTE DE LA CUVE DE GAND.



UCUNE ville en Belgique, et peut-être même en Europe, ne possède, sur un espace aussi restreint, une succession de monuments importants aussi considérable que n'en réunit la ville de Gand, dans sa partie centrale, dénommée communément la *Cuve de Gand*.

On y voit tout d'abord l'ancien *château* de Gérard-le-Diable, dont les sombres murs sont établis sur une rive du Bas-Escaut ; puis c'est la *cathédrale* de Saint-Bavon qui présente son chœur sévère et grandiose ; sa tour énorme et majestueuse se dresse sur la place Willems, d'où l'on embrasse et la vieille *halle-aux-draps,* témoin de l'activité industrielle et commerciale de nos pères, et le *beffroi,* symbole de la liberté dont les Gantois ont été de tout temps les défenseurs intrépides.

Par une éclaircie pratiquée sur la place précitée, on entrevoit l'*hôtel de ville,* remarquable de finesse et d'élégance, déparé toutefois par certaines statues, d'un modernisme choquant, dont on a garni quelques-unes de ses niches.



LA MAQUETTE DE LA CUVE DE GAND.
VUE A VOL D'OISEAU.

Église Saint-Nicolas.
Projet d'achèvement.

Puis nous voici au chevet de l'*église paroissiale* de Saint-Nicolas, la plus ancienne et peut-être la plus belle de la ville, malgré les dévastations et les mutilations nombreuses qu'elle a subies ; à sa gauche on remarque le nouvel *hôtel des téléphones* récemment inauguré ; quelques pas encore et le *Marché-aux-Grains* ouvre la vue sur le nouvel *hôtel des postes et des télégraphes,* grand édifice, bien adapté au milieu qui l'entoure et dans lequel les architectes se sont ingéniés à appliquer les principes médiévaux aux nécessités actuelles tout en utilisant les matériaux et les systèmes de construction modernes.

Avançons encore dans la direction que nous avons suivie jusqu'ici, longeons l'étroite rue de l'Étoile et arrêtons-nous au *pont* Saint-Michel qui traverse la Lys. Devant nous, surgit le chevet de la colossale *église paroissiale* de Saint-Michel avec sa succession pittoresque de chapelles absidales ; à droite se dessine la suite des pignons, connus du monde entier, des maisons *des bateliers,* des *mesureurs de grains,* de l'*étape,* etc. Au loin, dominant tous les édifices voisins, se détache, sur le ciel, l'imposante masse du donjon du *château des comtes,* l'un des plus intéressants monuments militaires médiévaux qui existent.

La série de monuments, depuis le château de Gérard-le-Diable jusqu'à Saint-Michel, occupe une longueur d'à peine 800 mètres.

PLANS DES TRANSFORMATIONS DE

D'APRÈS LA MAQUETTE.

LÉGENDES

PLAN N° 1

Trait hachuré. — Constructions existantes à maintenir.

Trait plein. — Constructions à ériger ou à modifier.

Trait pointillé. — Constructions à démolir ou démolies récemment.

PLAN N° 2

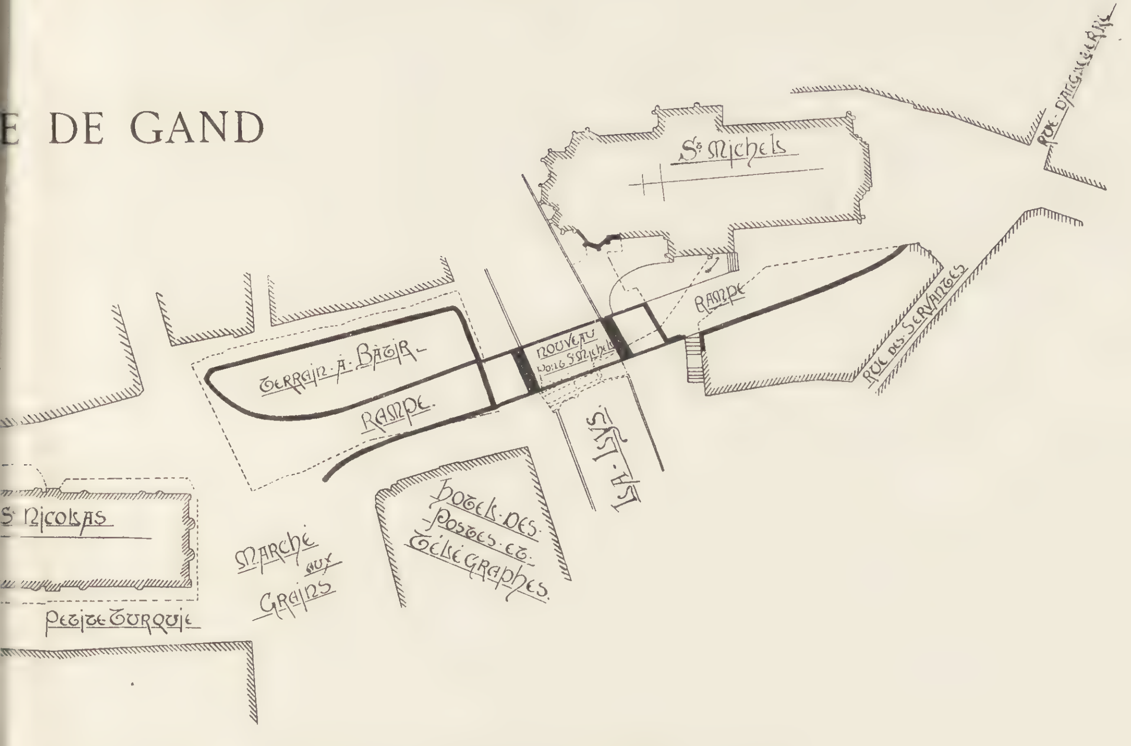
Trait hachuré. — Constructions à dém (sauf piles du pont).

Trait plein. — Constructions maintenues modifiées.

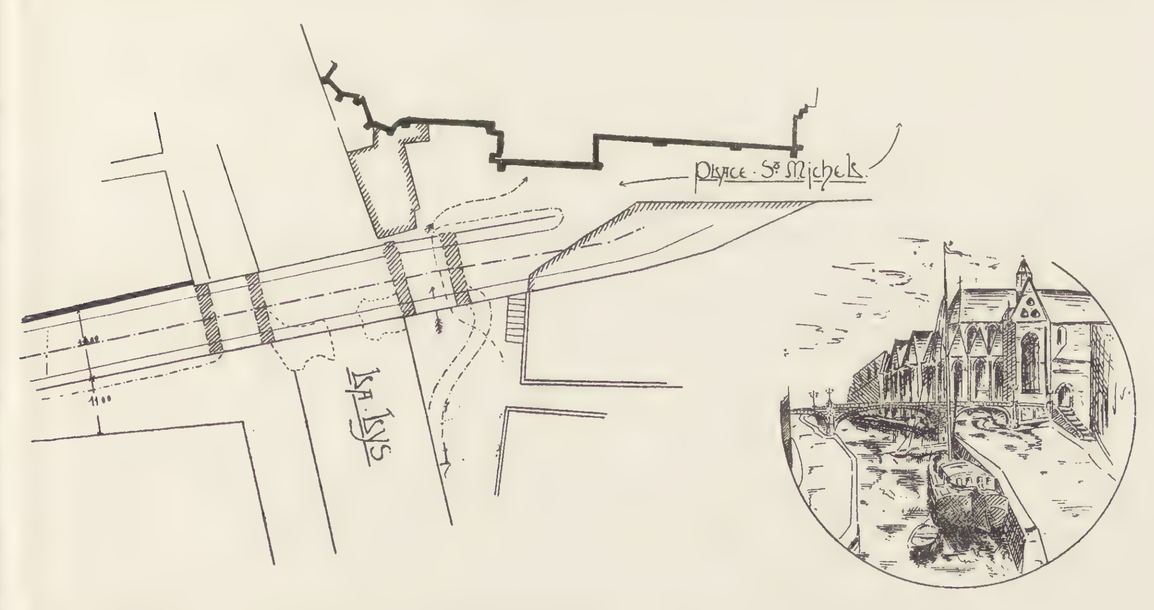
Trait pointillé. — Culées du pont actuel.

DESSINS DE A. POPPE

E DE GAND



PLAN No 1. — ENSEMBLE DES TRANSFORMATIONS.
AVEC PROJET DE PONT EN FER POUR LE NOUVEAU PONT SAINT-MICHEL.



PLAN No 2. — NOUVELLE DISPOSITION
DU PONT SAINT-MICHEL.

CROQUIS D'ENSEMBLE
DU PONT SAINT-MICHEL
D'APRÈS LE PLAN No 2 (3 ARCHES.)

A notre époque, où les principes d'esthétique ne sont plus l'apanage exclusif de quelques artistes et de quelques archéologues attitrés, il convient que les pouvoirs publics s'occupent non seulement de veiller à la conservation de ces témoins illustres de la splendeur passée de la ville de Gand et du sentiment artistique de ses enfants qui les ont créés, mais de leur mise en valeur au point de vue du pittoresque et leur restauration, leur dégagement et jusqu'au mode de construction des habitations avoisinantes doivent y contribuer.

Depuis quelque temps déjà, plusieurs plans avaient vu le jour dans le but de transformer diverses parties de la *cuve de Gand,* mais aucun de leurs auteurs ne s'était inspiré, d'une manière complète, d'idées d'ensemble à ce sujet.

Tel projet, bien conçu pour un monument considéré isolément, eût été rejeté sans autres formes de procès, si l'on avait pu prévoir l'effet que produit sa réalisation sur les monuments voisins.

Tel dégagement que l'on pouvait appeler heureux pour un endroit déterminé, eût provoqué des récriminations générales s'il avait été proposé pour un autre emplacement.

M. le ministre comte de Smet-de Naeyer, qui est resté attaché à sa ville natale et qui s'intéresse à son embellissement, a jugé, avec raison, qu'il convenait, à tous égards, de faire dresser un plan d'ensemble comportant toutes les modifications, les restaurations, les dégagements projetés.

D'une part, il s'agit de tenir compte, dans une certaine mesure, des exigences modernes quant à l'extension de la voirie : l'air, la lumière, l'espace sont devenus indispensables par suite de l'accroissement de la population et du développement pris par le commerce et l'industrie.

D'autre part, il faut se pénétrer de l'effet à produire sur les monuments existants, par la création de nouvelles places publiques, par l'élargissement des artères principales, la construction d'immeubles nouveaux et l'achèvement d'édifices anciens.

Or, les modifications à réaliser dans la *cuve de Gand* sont multiples et importantes. En ordre principal, nous citerons le dégagement de l'église Saint-Nicolas, l'établissement d'une sacristie et d'une cure pour la dite église, l'élargissement de la voirie près du beffroi et de l'accès vers la place du Lion d'Or, combiné avec l'agrandissement de l'hôtel de ville ; la reconstruction du pont Saint-Michel, le dégagement de l'hôtel des postes et télégraphes du côté de la rue de l'Étoile, la mise en valeur du chevet de l'église Saint-Michel, etc., etc.

Des divergences notables de vues s'étaient produites à leur sujet dans les réunions tant publiques que privées; les discussions menaçaient de s'éterniser ; bref, l'accord était loin d'être parfait, même dans les milieux officiels. L'on devait cependant éviter de reprendre les errements qui, dans des cas de l'espèce, avaient fait commettre des bévues irréparables au point de vue de l'esthétique des villes. Le problème à résoudre était donc loin d'être aisé, l'idéal était de trouver le moyen de mettre sous les yeux de tous, la solution préconisée, de telle manière que toute surprise ultérieure devînt une impossibilité.

Cette solution, l'honorable chef du cabinet la trouva, en confiant à M. le profes-



Halle aux Draps. — Beffroi. Égl. Saint-Nicolas. — Petit Marché-aux-Grains. — Nouvelle rue de l'Étoile. Pont Saint-Michel.

VUE SUR LE MARCHÉ-AUX-GRAINS ET ENVIRONS, L'HOTEL DES POSTES ET TÉLÉGRAPHES SUPPOSÉ ENLEVÉ.

seur Cloquet la mission de reproduire cette partie de la ville, en relief, à une échelle suffisante pour que l'on pût se rendre compte de l'effet que produiraient les divers travaux projetés.

M. Cloquet eût l'heureuse inspiration de faire effectuer ce travail, sous sa direction, par l'architecte-constructeur gantois M. Auguste Poppe ; c'est celui-ci qui a exécuté la remarquable *maquette de la cuve de Gand* dont nous reproduisons quelques vues photographiques prises par M. J. Wante.

C'est, sans conteste, un chef-d'œuvre dans son genre. Les places et les rues, avec leurs monuments et leurs maisons, sont reproduites en bois avec leurs tonalités, leurs appareils, tous les détails, à l'échelle de 0.01 par mètre, d'une manière absolument exacte d'après des levés et des nivellements faits avec la dernière précision.

Quand nous aurons dit que la maquette mesure en étendue 8 mètres de longueur et 3 mètres de largeur et que des monuments tels que Saint-Bavon, Saint-Michel, Saint-Nicolas, l'hôtel des postes et des télégraphes, y figurent dans leur entièreté, nous aurons montré que ce relief ne le cède pas en importance aux fameux plans des villes belges

conquises par Louis XIV, lesquels sont remisés sous les combles des Invalides, à Paris, et qui sont loin de valoir l'œuvre de M. Poppe au point de vue du fini.

On ne sait ce qu'il faut admirer le plus dans cette maquette, ou l'exactitude ou le réalisme de l'exécution ; c'est vraiment un travail de bénédictin, qui a, l'on s'en doute, nécessité de longs mois de préparatifs. Des félicitations méritées n'ont pas fait défaut à l'heureux constructeur et nous nous joignons aux autorités et à tous ses concitoyens, pour le congratuler cordialement.

M. Cloquet a pu dès lors présenter divers projets, dont plusieurs lui sont personnels, pour la solution des questions énumérées ci-dessus, car, n'oublions pas de le mentionner, la maquette est construite de telle façon que les parties susceptibles de modifications sont mobiles et interchangeables et que des points de vue ingénieusement combinés permettent de juger de l'effet produit comme si les projets étaient réalisés.

Nous ne pouvons entrer ici dans des détails au sujet de tous ces projets ; nous devons forcément nous contenter de résumer quelques-unes des décisions prises, en renvoyant nos lecteurs aux vues photographiques des dispositions finales adoptées, dont nous sommes heureux de leur offrir la primeur.

Grâce à la maquette, il n'a pas été donné suite au malencontreux projet, consistant à vouloir faire border la ligne ininterrompue de monuments que l'on sait, d'une rue tracée au cordeau, d'une largeur telle qu'on les eût aperçus tous à la fois.

Les édifices en question seront donc échelonnés sur une rue dont la courbure sera assez prononcée pour que toutes ses richesses monumentales ne puissent s'étaler à la fois à un premier coup d'œil, et qui offrira l'avantage d'exciter l'intérêt à mesure que l'on s'engagera dans la ville et d'exercer ainsi un attrait irrésistible par une succession variée de monuments intéressants, agrémentés d'entourages conçus d'après les saines règles de l'esthétique.

Le nouveau pont fixe, en pierre, qui sera jeté sur la Lys, en face de Saint-Michel, en remplacement du pont tournant actuel, est d'une conception heureuse, tout à l'honneur de M. le professeur Cloquet. Il ne viendra, pensons-nous, à l'esprit de personne, de le critiquer ni au point de vue du pittoresque ni à celui des accès ménagés aux quais (au-dessus duquel il formera passage supérieur), à la rue de l'Étoile élargie et au parvis latéral dégagé de Saint-Michel.

Ainsi qu'on peut le constater sur le plan terrier, la façade de l'hôtel des postes et des télégraphes vers la rue de l'Étoile, oblique



Porche de l'église Saint-Nicolas. — Rampe rue de l'Etoile. — Hôtel des Postes et Télégraphes.

VUE SUR LE MARCHÉ-AUX-GRAINS PRISE DE LA RUE COURTE DE LA MONNAIE.



Église Saint-Michel. Pont Saint-Michel projeté. Hôtel des postes et télégraphes.

LA MAQUETTE DE LA CUVE DE GAND.
VUE PRISE DU PONT DES DOMINICAINS.

assez fortement à l'extrémité aboutissant au Marché-aux-Grains. Cette obliquité a été établie en vue de permettre au spectateur, placé sur le pont Saint-Michel actuel, d'apercevoir le porche antique de l'église Saint-Nicolas. Depuis lors, vint le projet de déplacer ce pont et celui connexe, de raser le bloc de maisons séparant la rue de l'Étoile de la rue des Champs.

La maquette est venue à son heure pour montrer d'une part, ce que l'obliquité de la façade de l'hôtel des postes et des télégraphes eût présenté d'insolite et d'inexplicable sur la place publique qui eût été créée, car le dit hôtel est de construction récente et est à peine mis sous toit; d'autre part, ce que la nouvelle place eût enlevé de beauté au Marché-aux-Grains. Sur la proposition de M. Cloquet, une partie du bloc sera conservée et la rue de l'Étoile portée à une trentaine de mètres de largeur ; la rampe d'accès au nouveau pont, qui côtoie la rue du côté opposé à l'hôtel des postes et des télégraphes, sera évasée symétriquement à la façade de ce dernier, dont l'obliquité reste ainsi justifiée.

Un mot encore de l'église Saint-Nicolas dont l'isolement absolu semblait devoir se faire et ce au grand dam de la place du Lion d'Or.

Qui ne se souvient des discussions animées qui ont été engagées à ce sujet ? N'est-on pas allé jusqu'à prétendre qu'il ne fallait pas nécessairement de sacristie pour cette église ?

Quoi qu'il en soit, la maquette a permis



LA MAQUETTE DE LA CUVE DE GAND.
LE PONT SAINT-MICHEL VU DU PONT-AUX-HERBES.

de prouver, qu'étant donnée la nécessité impérieuse de créer un espace ouvert devant le beffroi en vue du débouché de diverses artères commerçantes, l'isolement complet de Saint-Nicolas eût produit un effet désastreux.

Le projet de M. Cloquet a, semble-t-il, écarté toutes les difficultés et répondu à toutes les objections : l'église, dotée d'une sacristie et d'une cure, sera dégagée pour ainsi dire complètement (le dégagement n'exige pas l'isolement) et la place du Lion d'Or deviendra une place fermée suivant les exigences de l'esthétique des villes.

L'agrandissement de l'hôtel de ville pourra être aisément réalisé sans nuire, en aucune manière, à la place pour laquelle il constituera même un notable embellissement.

Nous ne nous attarderons pas au dégagement du chœur de la cathédrale, lequel est masqué par le palais de l'évêché. Il est certes désirable de le réaliser, mais les travaux y relatifs devront, sans doute, être postposés à ceux dont nous avons fait mention ci-dessus.

Dans le même ordre d'idées, l'on peut en dire autant de l'achèvement de la tour de Saint-Michel que M. Poppe reproduit, dans sa maquette, d'après le projet original dressé à la fin du XVIIe siècle par un prêtre de Wetteren, nommé Liévin Cruyl, qui avait aussi élaboré un projet de campanile pour le beffroi.

A ce sujet, nous émettons l'espoir que l'idée de reconstruire un jour le campanile du beffroi fera son chemin et que l'on s'inspirera, bien entendu, des principes qui avaient



VUE SUR LE PONT SAINT-MICHEL PRISE DU PONT-AUX-HERBES. ÉTAT ACTUEL.



Chevet de l'église Saint-Nicolas. Sacristie et cure de Saint-Nicolas. Hôtel de ville agrandi. Beffroi. Halle aux Draps. Théâtre flamand. Place Willems.

LA MAQUETTE DE LA CUVE DE GAND.

cours à l'époque de l'érection du beffroi lui-même.



L'exemple donné par le chef du Cabinet sera suivi par d'autres pouvoirs publics.

Il est incontestable que la confection de maquettes pour des projets plus ou moins complexes est d'une nécessité primordiale : malgré toute la perfection des dessins et tout le réalisme des vues perspectives, l'œil le mieux exercé n'embrasse pas les multiples côtés de la question, principalement en ce qui concerne l'effet à produire par ou sur des monuments.

A la condition d'être d'une précision et d'une exactitude minutieuses, auxquelles peuvent seuls arriver des hommes d'une compétence spéciale en la matière, comme l'est M. A. Poppe, les maquettes suppléeront à l'imperfection inévitable des projets et aideront, dans la mesure la plus large, à éviter l'exécution de travaux qui seraient fatalement destinés à rester, pendant des siècles, comme des témoins de l'ignorance de ceux qui les ont conçus et de l'époque qui les aurait laissés se perpétrer.

A. v. H.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A GAND

LE *Bulletin* a, précédemment, annoncé à ses lecteurs la fin des travaux de restauration de l'ancienne *Maison des Bateliers* contiguë au nouvel hôtel des postes et télégraphes. En attendant la prochaine publication dans nos colonnes d'une étude complète de cet intéressant édifice, nous en donnons ici un dessin recueilli depuis l'achèvement des travaux. On pourra se rendre compte, en partie tout au moins, de la parfaite réussite de l'entreprise. Celle-ci est d'autant plus à la louange des architectes, MM. Mortier et Van Houcke, qu'ils ont dû aller au devant d'un assaut général conduit, contre la restauration, par un grand nombre d'artistes et d'archéologues recrutés, en grande partie, parmi « les pittoresques » et... même ailleurs. On avait *dénoncé* le danger qu'il y avait, pour l'un des joyaux de notre art ancien, à affronter une restauration, on avait *proclamé* l'impossibilité de conduire cette restauration autrement que par un renouvellement complet, postiche, etc. On avait *flétri* la manie restauratrice, odieuse ennemie de la patine, amie des pierres crues...

Il fallait du cœur pour affronter ces oppositions, ces critiques, voire ces motions de défiance ou ces propositions de surveillance. Il fallait être sûr de soi et de ses principes pour laisser dire et... bien faire.

Or, MM. Mortier et Van Houcke ont bien fait : l'hommage est général. Ils ont su restaurer et conserver; laisser l'air vénérable et rendre la vigueur; harmoniser le vieux et le neuf; en faisant du calcul, rester poètes.

Et les adversaires de bonne foi ont reconnu qu'ils s'étaient trompés...

C'est une récompense rare et éloquente.

La *Maison des Bateliers* est une des plus élégantes expressions du tempérament gantois, traduite au XVI[e] siècle, selon les principes décadents de l'architecture ogivale en matière civile. Elle est une belle application historique des règles de la construction flamande traditionnelles et rationnelles. On y remarque peu l'introduction d'éléments étrangers. On est frappé



MM. Mortier et Van Houcke, arch. Phot. F. Todt.

MAISON DES BATELIERS DEPUIS LA RESTAURATION.

par les formes du découpage du pignon. Ne sont-ce pas les mêmes qui se traduisirent, un siècle plus tard, après le triomphe des formes classiques, dans les pignons dits *espagnols*, dénomination mauvaise, car on a remarqué, avec raison, que ces pignon sont surtout été pratiqués chez nous. Et la *Maison des Bateliers* est un des exemples qui permettraient de leur attribuer une origine autochtone. Cela rend plus précieuse la conservation de cette belle façade.

HALLE-AUX-DRAPS. — Nous avons reçu la lettre ci-après d'un de nos abonnés gantois.

Si le fait qu'elle relate est exact, et nous avons lieu de le croire tel, il semble que le travail dont il est question ne cadre guère avec les principes qui doivent présider à toute restauration des monuments médiévaux.

Peut-être, cependant, existe-t-il un motif que, faute de temps, nous n'avons pu déterminer.

Un membre de la Commission visée par la lettre ne voudrait-il nous fixer sur ce point ?

Gand, le 20 novembre 1904.

Monsieur le Directeur
du *Bulletin des Métiers d'Art*,

Passant dernièrement devant la Halle-aux-Draps, en notre ville, j'ai été fort intrigué en constatant que des ouvriers étaient occupés à bander et à fixer des tiges en fer au plafond du porche d'entrée, sous l'escalier, vers la rue Saint-Jean.

J'ai appris que l'on se proposait de placer là une voûte postiche, en ciment armé, laquelle cacherait le palier.

Je ne puis pas douter de la compétence des membres de la Commission qui a été chargée de la surveillance de la restauration de la Halle, et j'ai trop peu de connaissances en matière d'archéologie pour juger des motifs qui ont pu déterminer l'exécution de ce travail, mais il me semble que la théorie de la sincérité dans l'art et de l'horreur du postiche, chez les maîtres du moyen âge, reçoit là un rude accroc.

Qu'en pensez-vous ?

Agréez, Monsieur le Directeur, etc.

ISID. TREKTANG.



A BRUXELLES

LE *Parc du Cinquantenaire*, où décidément nombre de curiosités s'accumulent, vient d'être clôturé par des grilles de bronze en rapport avec l'architecture de tous les édifices que le parc renferme.

Nous nous y sommes arrêtés : A côté d'une certaine sobriété générale, assurément de bon goût, les détails sont bien appropriés, mais dans la composition d'ensemble, nous voyons montants, traverses et croisillons traités à l'instar du travail du bois.

C'est pourquoi les auteurs de l'œuvre ont tenu à avertir le public de la substitution du bronze à la barrière primitive en bois, en maintenant les deux clôtures simultanément, le plus longtemps possible. Il faut leur en savoir gré...

Quant aux effets de niveau des traverses supérieures, notamment aux rencontres des portes, l'œil est agréablement surpris de l'ondulation qui y règne et qui donne une note gaie, trop insolite dans les monuments officiels.

Bruxellois, allez voir la clôture du Cinquantenaire : la nouvelle... AL. BEHR.



L'ÉGLISE DE HÉRENT, PRÈS LOUVAIN.

TOUT le monde connaît, pour l'avoir aperçue du train, la pittoresque église de Hérent et sa tour massive qui semble, malgré sa vieille beauté, honteuse de se voir accrochée à une nef orgueilleuse et revêche. C'est de cette tour et de cette église que nous allons entretenir nos lecteurs. Nos campagnes cachent tant de beautés ignorées ! En révéler une aux amis de l'art national est toujours une œuvre méritoire. Or, l'église de Hérent est belle et peu connue et, ce qui pis est, des rares qui la connaissent, mal connue. C'est un double motif d'en parler. Je le fais donc sans plus de préambule (1).



Quand, au débouché de la grand' rue du village, le visiteur arrive en face de l'église, il se croit en face d'un monument assez homogène. Il y a, néanmoins, dans l'église, telle que la restauration vient de nous la rendre, trois parties bien distinctes de caractère et d'âge : la tour, les nefs et le chœur. Nous les analyserons chacun en particulier.

La Tour.

Celle-ci est un massif carré sans contreforts, surmonté d'une flèche aiguë et bâtie entièrement en grès dur de petit appareil, provenant des carrières des environs de Steenockerzeel. Lors de la restauration, en dégageant la base de la tour des décombres que les siècles y avaient amoncelés, on retrouva sous terre les bases d'un porche : deux piédroits, un fût de colonnette chevronné et un chapiteau cubique au dessin des plus curieux. Les données étaient suffisantes pour rétablir entièrement le porche primitif. M. Vermeylen, de Louvain, fut chargé de l'exécution de ce travail.

La tour elle-même est divisée en quatre étages accusés à l'extérieur par des larmiers saillants ou des retraites. Le rez-de-chaussée, fort simple, a, pour tout ornement, une plinthe de 70 centimètres de hauteur, déterrée récemment par les restaurateurs. Il est éclairé de deux étroites meurtrières s'ébrasant largement à l'intérieur. Le premier étage a une fenêtre sur les trois côtés; le second, sans jour aucun, communique avec les combles par une étroite ouverture. Enfin l'étage supérieur, qui renferme les cloches, porte une baie romane géminée dans chacune de ses faces.

Le principal intérêt de la tour réside dans sa décoration. De toutes les tours romanes actuelles qui nous restent, elle est, avec celle de Zepperen près Saint-Trond, la plus décorée.

Le lecteur pourra en juger suffisamment par le dessin qui accompagne cet article. Le premier étage est relevé par trois pilastres reliés par des arcatures. Au second étage, ces pilastres sont remplacés par des

(1) Nous exprimons ici toute notre gratitude au Rév. M Van Bladel, curé de Hérent, pour les nombreux renseignements qu'il a bien voulu nous donner et qui nous ont été très précieux.

colonnettes géminées couronnées de chapiteaux cubiques et reliés par des arcs entre-croisés. Ce genre de décoration est peu employé en Belgique. On en trouve quelques exemples en Italie et en Normandie.

A l'étage des cloches, les colonnettes sont monocylindriques, mais également espacées entre elles et leurs piédestaux sont reliés par un larmier. Toute cette riche ornementation avait été fort abîmée dans le cours des âges. Il en restait cependant assez pour qu'on ne manquât point de documents dans la restauration (p.223)



Photo. Janssens. L'ÉGLISE DE HÉRENT. ÉTAT ACTUEL. COTÉ SUD.

Ce type de clocher, à étages décorés en retraite, sans escalier apparent, se retrouve dans certaines églises des environs de Clèves : à Ginderich, à Rheinbergen, à Hochelten, près de Rees. Cette dernière tour surtout peut servir de point de comparaison (1). La conception est en tout pareille à celle qui nous occupe. Les motifs de décoration et le nombre des étages seuls diffèrent.

(1) Ch. Clemen, *die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Rees,* p. 69.

A l'intérieur, le rez-de-chaussée de la tour de Hérent forme un porche couvert d'une massive voûte d'arêtes. Les arêtes, faiblement accusées, se perdent dans la maçonnerie avant de se rejoindre, d'après le système des voûtes d'arêtes rhénanes. Au premier étage, existe une salle carrée couverte par un plafond, éclairée de trois côtés et communiquant avec la grande nef par une porte de faibles dimensions et deux séries d'étroites arcatures portées sur doubles colon-

nettes. Nous en donnons un croquis à la page 224.

Quelle a été la destination de cette salle ? C'est la question qu'on s'est souvent posée. On y a vu une disposition unique, on y a donc cherché une cause particulière. D'aucuns ont cru y trouver une salle des pénitents ou des catéchumènes. Mais la pénitence publique n'était plus guère en usage au XII[e] siècle et le baptême des adultes avait disparu depuis bien longtemps.

Le tort qu'on a eu, me semble-t-il, c'est d'avoir cherché une explication particulière à un fait universel. Une foule de monuments ont, à l'étage de la tour, la même salle mais, d'ordinaire, en Belgique, elle communique avec la nef par une grande arcade, largement ouverte. C'est ce qui n'a pas lieu à Hérent où cette communication se fait par une claire-voie de dimensions réduites; mais ce détail n'établit pas une distinction essentielle avec les autres types, vu qu'on trouve en Allemagne les types intermédiaires. La même claire-voie existe à l'église du château de Quedlinbourg, à l'église de Juliers, à celle de Nieder-Rheinsdorf près Mülheim et ailleurs. Les arcatures y sont de dimensions un peu plus vastes, mais c'est là une différence de détail. Il faut donc, me semble-t-il, faire rentrer la tribune de Hérent dans la catégorie générale des chapelles existant au-dessus de la tour et qu'avait inaugurées l'école de Cluny en les mettant sous le patronage de saint Michel. Quant à déterminer exactement la destination de ces chapelles, ce n'est pas dans une monographie qu'il importe de le faire.

Une autre question qu'on peut se poser, par rapport à cette tribune, c'est celle de



Photo. Alexandre. L'ÉGLISE DE HÉRENT AVANT LA DERNIÈRE RESTAURATION.

savoir par où on y trouvait accès originairement. Point d'escalier extérieur à tourelle, point d'escalier intérieur traversant la voûte; le monument le prouve à l'évidence. La solution qu'ont donnée au problème les restaurateurs n'est justifiée ni par l'archéologie ni par le caractère artistique du monument. C'est une copie de ces escaliers à vis ajourés, chefs-d'œuvre de légèreté, qu'on trouve dans certaines cathédrales françaises de la période ogivale, mais qui n'est pas à sa place dans une petite église de campagne. Il n'y avait, d'autre part, pas moyen de remplacer cette tourelle ajourée par une tourelle massive comme on en voit certains exemples aux bords du Rhin (1), vu que les soutiens

(1) Güsten près Juliers, Wegberg près d'Erkelenz. Voir CLEMEN, *loc. cit.*

de la tour sont intacts, de part et d'autre.

En conséquence, il n'y a jamais eu d'escalier à la tour. L'accès de la tour s'est donc fait par ailleurs et, comme des restes d'anciens corbeaux prouvent qu'une galerie a existé devant la tribune, nous supposons que cette galerie traversait un des murs des bas-côtés et que, le long des murs occidentaux de l'église, montait un escalier à pente unique en bois ou en pierre. Cependant, comme la base du soutien sud de la tour porte des traces d'arrachement, il se peut aussi qu'un escalier ait contourné le pilastre engagé et soit, de là, aller retrouver la galerie au dessus de l'arcade d'entrée.



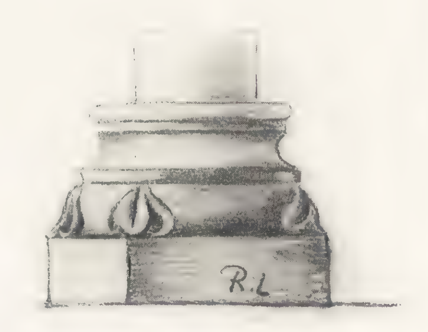
L'ÉGLISE DE HÉRENT. Croquis d'après nature.
ARCATURES DU JUBÉ SOUS LA TOUR.

Les Nefs.

Un incendie, allumé par les Gueux, détruisit les nefs de l'église de Hérent durant les troubles des Pays-Bas, et les archives nous apprennent que, pendant un demi-siècle, l'église demeura sans toiture. Quand on eut enfin les moyens de remédier à ce déplorable état de choses, il fallut entièrement reconstruire les nefs. Cela se fit vers 1630 (1). C'est cette reconstruction que nous voyons encore et qui est intéressante pour l'archéologue à plus d'un point de vue, surtout par le fait qu'elle est un des exemples les plus tardifs que nous connaissions du style gothique en nos provinces, et dont nous possédions la date certaine.

Le plan en est celui d'une basilique à colonnes à deux rangées de lumières et à trois nefs. Les bas-côtés furent édifiés en moellons, assez réguliers à l'extérieur, mais raboteux du côté intérieur — d'où le tort qu'on a eu de les dérocher.

Les murs supérieurs sont en briques rou-



L'ÉGLISE DE HÉRENT. ARCATURE DU JUBÉ SOUS LA TOUR. BASE DE COLONNETTE.

(1) Après l'incendie, on restaura le chœur et les transepts et l'on s'en servit comme église.

Nous lisons, dans le registre décennal de l'église Saint-Pierre de Louvain, conservé aux archives de l'archevêché de Malines, dans les rapports du doyen, ce qui suit :

1607. « Ecclesia, qua parte restaurata est, bene se habet, *reliqua pars adhuc jacet in ruinis.* »

1610. « *Navis ecclesiæ necdum est reparata,* quia Capitulum Cameracense nihil vult contribuere. »

Enfin, en 1629, nous trouvons qu'on travaille à la restauration des nefs.

ges entrecoupées de plusieurs cordons de pierre blanche.

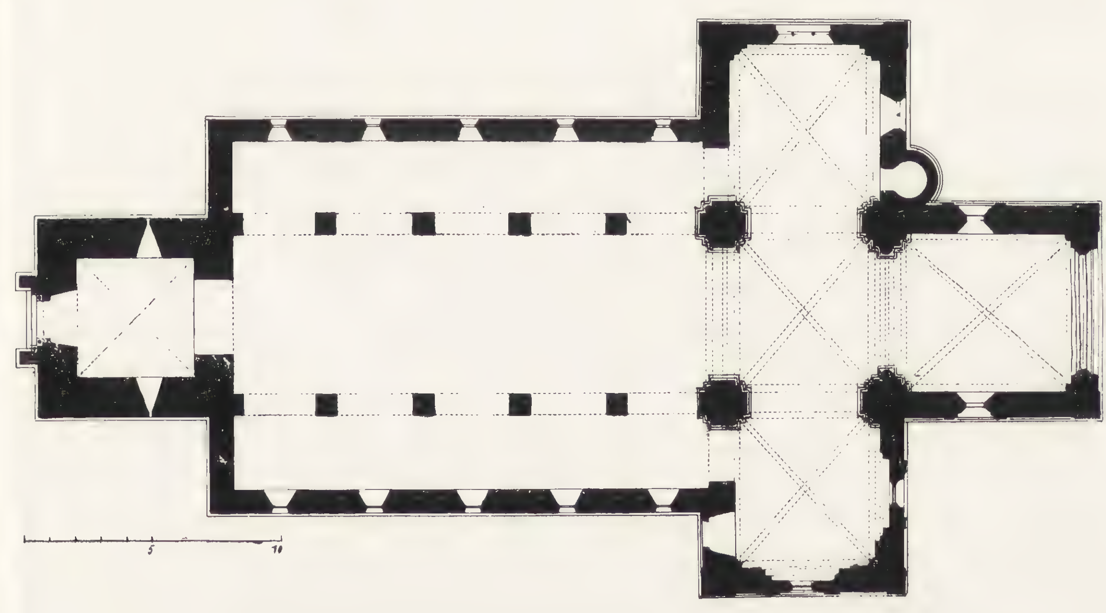
De légers contreforts flanquent les murs des bas-côtés. Les fenêtres supérieures sont couronnées d'arcs en anse de panier avec ébrasements ornés à l'intérieur et à l'extérieur d'un profond scotie, dans le genre qu'on rencontre déjà au XV[e] siècle. Les fenêtres des bas-côtés avaient été, au commencement du siècle dernier, agrandies en forme de rectangles, mais on a retrouvé dans la maçonnerie les encadrements anciens, ce qui permit de retrouver la disposition première. Celle-ci était, du reste, conservée dans les deux fenêtres de la façade occidentale.

A l'intérieur, les deux rangées de colonnes reposent sur des socles octogonaux. Les chapiteaux sont ornés de larges feuilles sculptées dont le motif est une interprétation assez grossière d'une forme fréquente au XV[e] siècle. Les arcades de la nef sont en ogive à double cintre et très surbaissées.

La construction est en grès blanc très dur, jusqu'au-dessus des arcades. Le reste est en briques avec cordons de pierre. Les trois nefs furent voûtées en 1724, d'après le millésime gravé dans une clef de voûte et le rapport du curé, conservé dans les archives. Auparavant, la grande nef était couverte d'un plafond horizontal. Ce qui le prouve à l'évidence, conjointement avec d'autres indices, c'est la présence d'une couche de mortier et de badigeon sur les murs au-dessus des voûtes.

Vraisemblablement les bas-côtés étaient alors couverts par une voûte en bardeaux, car on remarque encore, en dessous des doubleaux, de petits modillons genre XVII[e] siècle, semblant avoir porté les arbalétriers d'une charpente.

Cette nef curieuse, ces voûtes et ce plafond plat nous suggèrent deux réflexions.



Restitution de la nef primitive.

ÉGLISE DE HÉRENT. PLAN TERRIER.

Elles nous témoignent, tout d'abord, l'extraordinaire perdurance des formes ogivales en nos contrées, surtout pour ce qui concerne la construction proprement dite. La nef de Hérent, construite en plein XVII[e] siècle, est aussi gothique de conception que bien des monuments du XV[e] siècle. La voûte, plus récente encore d'un siècle, pourrait passer sans difficulté pour une œuvre de la bonne époque. Les ornements et moulures viennent seuls y trahir l'influence de la Renaissance (1).

Observons encore que, pour les formes, cette nef indique plutôt une rétrogression qu'une continuation. Avec son plafond, ses deux rangées de petites fenêtres et ses murs en moellons, elle devait ressembler bien plus à une construction romane qu'à une église de son époque. On pourrait évidemment chercher la cause de cette particularité dans une imitation peu réfléchie de la nef disparue, mais on pourrait y voir avec plus de raison l'effet d'une louable préoccupation artistique : celle de mettre les nouvelles constructions en harmonie avec la tour et le chœur préexistants. Et il faut dire qu'on y a parfaitement réussi. Cet exemple donné par une époque de décadence pourrait servir de leçon à nos restaurateurs modernes...

La nef nouvelle fut construite à un niveau notablement supérieur à celui de l'ancienne. Les décombres de celles-ci avaient exhaussé les alentours, on suréleva donc d'autant le pavement du chœur et du clocher. Aussi fut-on singulièrement embarrassé lors de la restauration. La commission des monuments, ayant constaté le relèvement, ordonna d'abaisser le tout au niveau primitif. Mais lorsque, après avoir déblayé le chœur, on voulut commencer à la nef, on trouva que le dallage de celle-ci se trouvait à son niveau primitif. Cela faisait une église avec le chœur en bas-fond. On eut heureusement la bonne inspiration d'examiner les fondations des colonnes. Celles-ci étaient d'une profondeur et d'une largeur extraordinaires. On étançonna donc toute l'église et on entailla les fondations jusqu'à leur donner les dimensions des socles. Une légère saillie indique seule, actuellement, l'ancien niveau.

Tel est la nef du XVII[e] siècle. Mais il y en eut une autre auparavant, celle qui fut détruite par l'incendie. Il sera intéressant de la retrouver.

Une question importante se pose tout d'abord. Quel était le caractère archéologique de cette nef? La tour et le chœur diffèrent d'âge et de style. Devrait-on voir aussi dans la nef une œuvre indépendante; fut-elle construite avec le chœur, dans son style et à son échelle, ou bien dépendait-elle de la tour? A priori, ces trois hypothèses sont également vraisemblables ; la dernière est cependant la seule véritable, comme il ressortira de cet exposé.

Nous verrons, en traitant du chœur, que celui-ci est une œuvre indépendante, ajou-

(1) Cela prouve avec quelle peine ces nouveautés exotiques se sont introduites chez nous, et combien superficielle fut leur domination jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle. Fort peu de monuments religieux du style Renaissance furent construits jusqu'à cette époque et leur histoire prouve que la plupart sont des importations, construites par des artistes nés ou formés à l'étranger. Le peuple n'y fut pour rien, il n'y a rien compris et n'en a imité que les ornements. La construction reste gothique jusqu'au XVIII[e] siècle. Alors elle cesse de l'être, mais pour cesser d'exister et céder la place au trompe-œil et au pastiche.



Restitution de R. L.

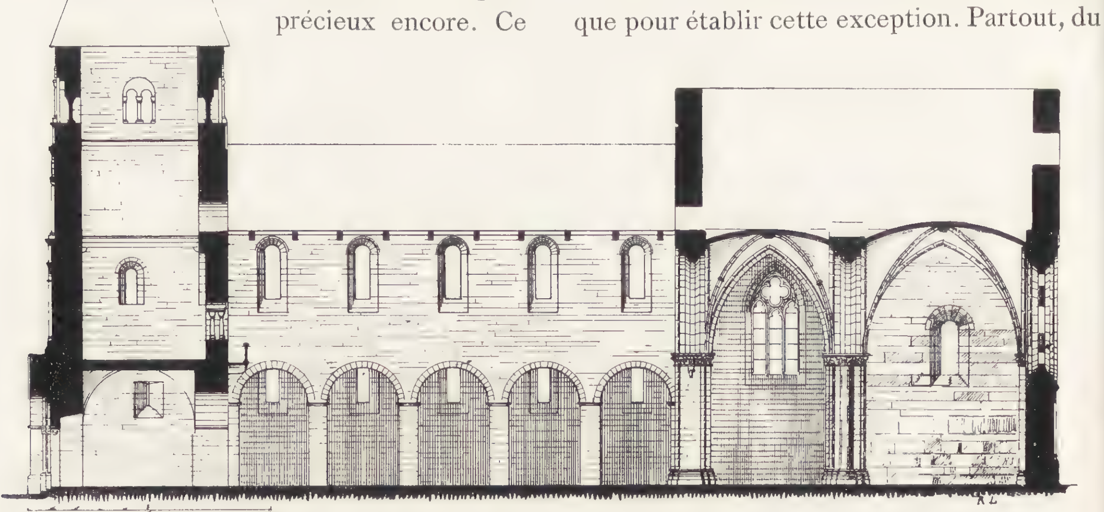
L'ÉGLISE DE HÉRENT AVANT L'INCENDIE DU XVI[e] SIÈCLE.

tée à un vaisseau préexistant. Nous pouvons cependant déjà faire observer qu'il serait pour le moins étonnant que l'incendie, qui détruisit les nefs, ait laissé intacts le transept et le chœur, si ceux-ci étaient dans les mêmes conditions de structure, c'est-à-dire, s'ils avaient une voûte; tandis que tout s'explique avec facilité si nous supposons à la nef un plafond plat, donc, du fait, une autre époque de construction.

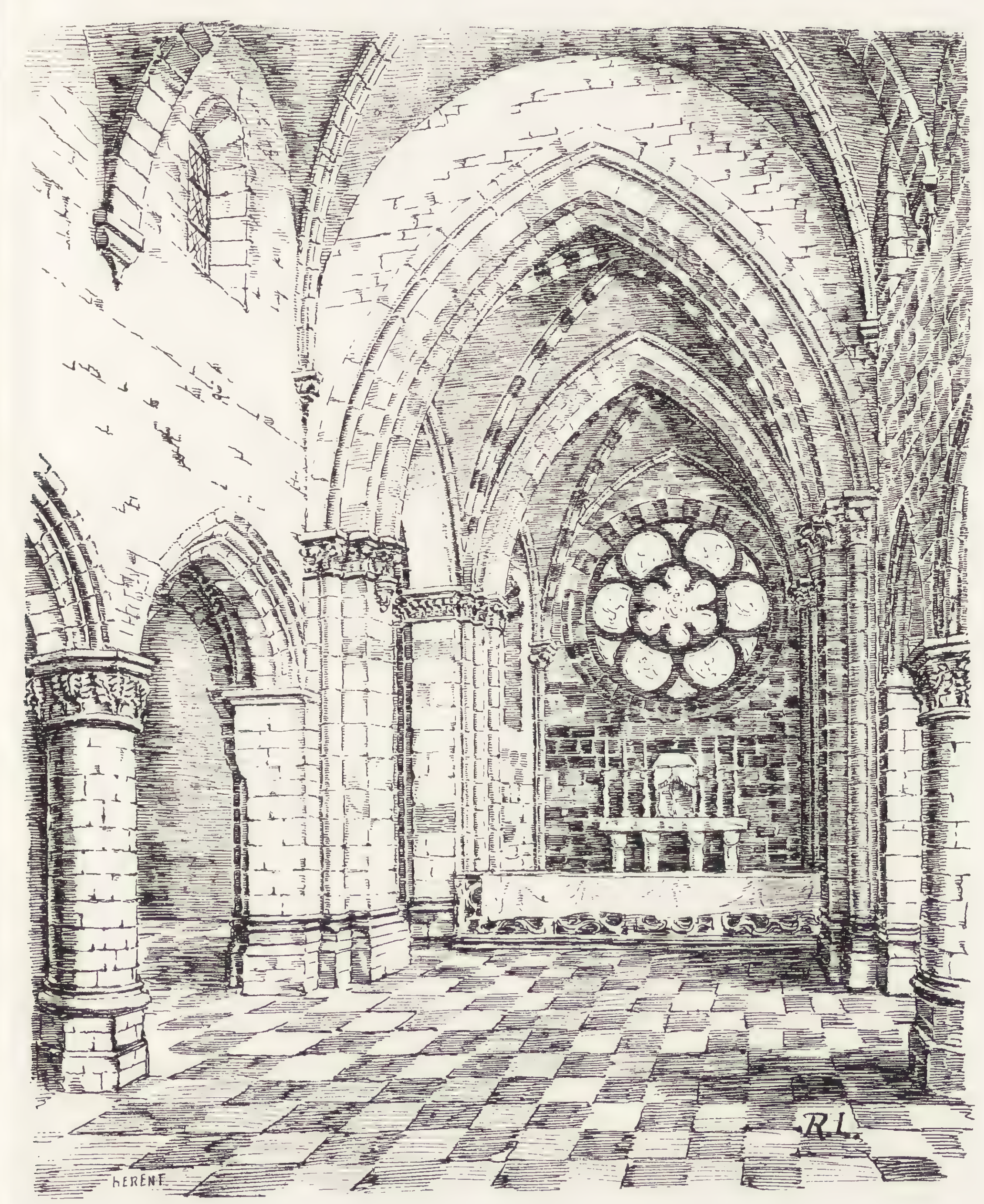
Si, d'autre part, nous examinons la tour, il nous y reste plusieurs traces de son union très intime avec les nefs anciennes. En effet, au second étage du clocher, en dessous de la toiture actuelle de l'église nous voyons clairement indiquée, par un larmier et des arrachements de pierres, les pentes de la toiture ancienne dont le faîte et la corniche ont exactement correspondu aux deux larmiers qui délimitent l'étage de la tour. Au rez-de-chaussée existent des restes plus précieux encore. Ce sont deux pilastres, ou plutôt deux demi-piliers engagés dans le massif du clocher et qui nous indiquent, avec la largeur des nefs, la hauteur et la forme de tous les piliers et même approximativement la hauteur des bas-côtés.

Quant à la largeur de ces bas-côtés, elle fut, sans aucun doute, ce qu'elle est encore aujourd'hui. Nous devrions, en cas contraire, trouver la trace des murs anciens dans les transepts qui furent greffés sur eux, ce qui n'est pas. C'est pour ce même motif, joint à d'autres, que nous n'admettons pas non plus, comme le peu de hauteur de la tour l'a fait supposer à quelques connaisseurs, que les trois nefs furent d'abord couvertes par une toiture unique et que la nef du milieu n'était donc pas directement éclairée.

Ces nefs furent-elles couvertes par un plafond plat ? Sans aucun doute. Des voûtes, sur une nef de cette disposition et à cette époque, constitueraient un fait unique en Brabant, et il faudrait des preuves sans réplique pour établir cette exception. Partout, du



ÉGLISE DE HÉRENT. COUPE LONGITUDINALE. Restitution de la nef ancienne.



Dessin original de R. L.

INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DE HÉRENT.

*

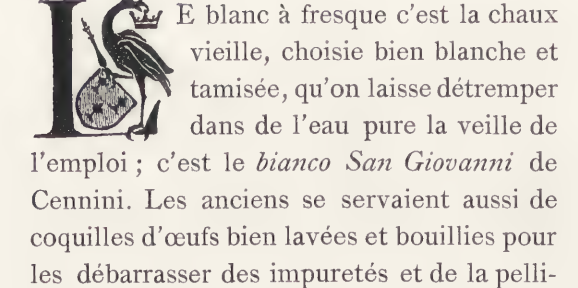
reste, où les nefs sont voûtées, l'étage de la tour l'est également. Ce qui plus est, jusqu'au XIIIe siècle, on ne connaissait, en Belgique, que les seules voûtes d'arêtes sur plan carré. Or, dans les rares églises où l'on en trouve, les piles ne sont pas carrées, mais elles ont des pilastres ou des colonnettes engagées qui portent des arcs-doubleaux. Or nous venons de voir qu'il n'existe nulle trace, à Hérent, de semblables ajoutes. L'église rentre donc dans la catégorie générale des autres édifices bâtis à cette époque dans nos contrées. Le niveau de son plafond était inférieur d'environ 50 centimètres à la voûte actuelle ; il est indiquée sur le mur de la tour par le seuil de la porte qui menait aux combles, seuil qui s'aperçoit maintenant à l'intérieur de l'église.

Nous ne pourrions connaître avec une absolue certitude le nombre des travées. Cependant, il est très probable que l'architecte du XVIIe siècle a posé ses colonnes sur les fondations des anciennes piles ; il n'avait aucun motif d'agir autrement et une excellente raison d'économie et de solidité pour le faire, il a d'ailleurs agi de la même manière en ce qui concerne les murs. Nous avons donc adopté cette disposition qui est conforme aux exemples laissés par la généralité des églises similaires. C'est aussi à ces églises que nous avons dû recourir pour la forme des fenêtres. Celles-ci varient si peu, aux environs de Louvain, qu'on peut être à peu près certain de leurs dimensions. D'ordinaire les fenêtres des bas-côtés sont moins larges que celles de la nef.

Quant au cachet d'extrême simplicité que nous avons donné à notre restitution, elle est motivée par l'absence absolue de documents. On ne peut rien induire de la décoration de la tour ; on en voit de très ornées, à côté d'églises très simples. Ensuite, les étages du clocher qui correspondent aux nefs sont des moins ornés. Enfin les autres nefs construites à cette époque présentent, sans aucune exception, la plus grande simplicité.

(A suivre.) R. LEMAIRE.

LA PEINTURE A FRESQUE [1].



LE blanc à fresque c'est la chaux vieille, choisie bien blanche et tamisée, qu'on laisse détremper dans de l'eau pure la veille de l'emploi ; c'est le *bianco San Giovanni* de Cennini. Les anciens se servaient aussi de coquilles d'œufs bien lavées et bouillies pour les débarrasser des impuretés et de la pellicule, qu'ils broyaient ensuite finement.

J'ai expérimenté les couleurs céramiques et j'ai reconnu que le bleu mat, qui est une couleur des plus réfractaires, convient parfaitement à la fresque. Cette couleur est complètement fixe et rappelle comme teinte le bleu de cobalt ; sa composition chimique est : alumine et oxyde de cobalt. Le rose des céramistes est aussi une couleur résistante à fresque ; composition chimique : stannate de chrome et de chaux.

Voilà toutes les couleurs que l'on peut

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, p. 167.

employer sans crainte d'altérations. J'ai exclu de la liste ci-dessus les couleurs employées par quelques fresquistes, mais dont la fixité que j'ai éprouvée est sujette à des défaillances; tels sont le vermillon ou sulfure de mercure, qui grisonne au contact de l'eau de chaux ; le jaune de cadmium ou sulfure de cadmium ; le rouge de chrome ou chromate basique de plomb cristallisé. Ces couleurs perdent de leur éclat après quelques années. Quant au bleu minéral, il n'est pas naturel comme son nom pourrait le faire supposer : il est composé de ferrocyanure ou prussiate de fer; ce n'est pas une couleur à fresque. Toutes les autres couleurs employées à l'huile doivent être rejetées.

Les couleurs se broyent à l'eau pure avec soin sur une dalle de verre dépoli ; elles doivent être manipulées avec un couteau de buis, de corne ou d'ivoire. Les anciens, Michel-Ange entr'autres, ne croyaient pas se diminuer en faisant cette besogne eux-mêmes.

Après le broyage, les couleurs doivent être placées dans de petits flacons bouchés, afin de les mettre à l'abri de la poussière. Qu'on en prépare peu à la fois, pour quelques semaines seulement, car l'eau pourrait corrompre la couleur. On le voit, il n'est pas de petits soins inutiles pour un artiste consciencieux.

Au moment de peindre, on prépare dans de petits vases les tons principaux nécessaires pour le sujet, en évitant, comme d'ailleurs dans le procédé à l'huile, de faire des mélanges qui réagissent tels que le jaune de Naples avec le cobalt et les couleurs de fer, le cobalt avec l'outremer.

Les pinceaux employés dans la peinture à fresque doivent être sans virole de fer ou de cuivre — qui s'oxyderaient — à soies longues et à pointe, montés à la ficelle. Les meilleurs sont les pinceaux montés sur plume d'oie qu'on emploie dans la peinture sur porcelaine et l'aquarelle.

Le Carton.

L'exécution à fresque devant nécessairement être menée rapidement, il est matériellement impossible à l'artiste de composer son œuvre directement sur l'enduit. Il faut, au contraire, qu'après avoir commencé par une esquisse à l'aquarelle, à la gouache ou à l'huile, il exécute un carton (de l'italien *carta cartone,* papiert fort). Il faut qu'il dessine son sujet sur papier à grandeur d'exécution et apporte à ce travail toute sa conscience; que les contours et le modelé soient absolument corrects; les lumières bien distribuées, dans les drapereries comme dans les chairs ; les accessoires et les fonds indiqués avec le même soin que les motifs principaux sans négliger aucun détail, si petit soit-il. Il ne doit pas compter sur son improvisation au moment de peindre, ce qui ralentirait son travail et permettrait à l'enduit de sécher. Tout doit donc être délibéré et décidé d'avance, de manière à lui laisser son entière liberté d'esprit pendant l'exécution.

Si le carton est relevé de quelques touches d'aquarelle ou de pastel ce sera autant de gagné — certains cartons de Raphaël sont légèrement teintés. On y trouvera l'avantage de pouvoir mettre le carton en place pour juger de l'effet et de permettre les modifications nécessaires. Le carton ter-

miné, on le reporte ensuite sur papier à calquer pour faire le poncis.

Le Mortier.

On ne saurait donner trop de soins à la préparation du mortier, car c'est sa perfection qui assure la durée de la conception de l'artiste.

Pour qu'il soit parfait il faut qu'il réunisse les différentes qualités suivantes : 1° il faut qu'il acquière une grande dureté, une résistance inaltérable ; 2° il doit être d'une blancheur éclatante ; 3° il ne doit point se crevasser ni même présenter de fissures. A ces qualités maîtresses, il doit ajouter celle-ci : être lent à faire prise, afin de laisser le temps de peindre avant que la surface de l'enduit ne commence à se cristalliser, car si cette surface fait prise, la couleur ne peut plus pénétrer dans la matière et faire corps avec elle.

La plupart des fresquistes italiens ne se préoccupent pas de la préparation du mortier ; ils se fient aveuglément au maçon, prétendant que ce dernier a acquis par tradition le trésor d'expérience de ses devanciers. Ils disent aussi que sa composition varie avec les contrées suivant les qualités de la chaux et du sable employés, et qu'ils préfèrent suivre les coutumes du lieu où ils ont à peindre. Cette dernière raison n'est certainement pas dénuée de bon sens vu que les chaux et les sables sont d'une grande variété.

Voici la composition du mortier que j'emploie :

2 volumes de chaux récemment tamisée ;

3 volumes de sable lavé et séché ;

1 volume de biscuit de faïence broyée ;

1 volume de pierre-ponce pulvérisée.

Ces différents matériaux sont d'abord bien mélangés avant d'y ajouter de l'eau pure en quantité suffisante pour en faire une bouillie épaisse. Cette trituration terminée, le mortier est conservé dans une cave pendant une huitaine de jours, afin de lui laisser absorber de l'acide carbonique. Il acquiert ainsi plus de liaison, il devient plus gras. Après huit jours, le mortier, auquel on ajoute un peu d'eau, est de nouveau rabattu et corroyé « jusqu'à ce qu'il devienne comme de l'onguent » dit Cennini; plus il sera trituré, meilleur sera-t-il. Il faut qu'il devienne légèrement mousseux et que, si l'on plonge la truelle dans sa pâte, elle s'en retire bien nette.

Cette préparation se poursuit ainsi au fur et à mesure de l'emploi.

Le broyage mécanique à la meule est le meilleur moyen pour obtenir un mortier parfait, perfection que l'on atteint difficilement à la houe. Mais comme on ne dispose pas d'un broyeur, et que les quantités de mortier, dont on a besoin journellement, sont petites, on peut se servir du triturateur suivant :

Dans une auge, deux axes parallèles, reliés extérieurement par un engrenage différentiel et mû par une manivelle, sont garnis de chevilles placées de telle façon qu'elles ne correspondent pas. Lorsque l'appareil est en mouvement le mortier est déchiré, malaxé par les chevilles qui passent dans leurs intervalles réciproques. Lorsque l'on rabat le mortier, il faut éviter d'y ajouter trop d'eau à la fois sous prétexte de le rendre plus malléable; le mortier trop chargé d'eau se fen-

dille ; il faut donc s'armer de patience et corroyer le mortier longtemps ; vous remarquerez que plus on le triture et plus il devient souple et gras.

La Peinture.

Nous voici arrivés à l'exécution de la peinture ; trois conditions peuvent se présenter pour le mur qui recevra la fresque :

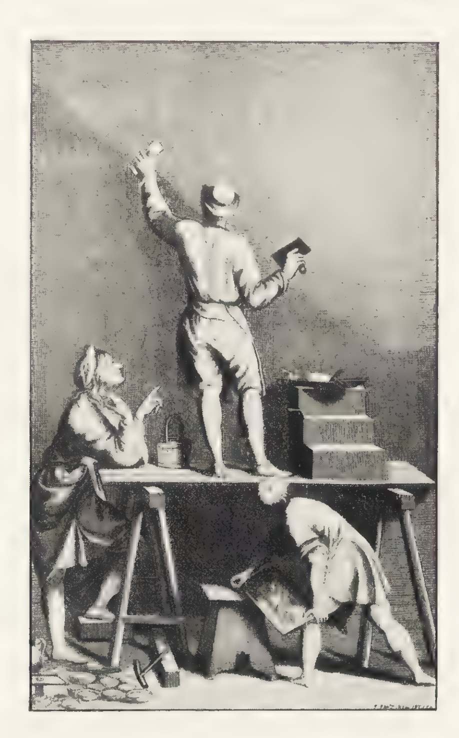
1° Le mur qui doit être décoré est neuf, bien sec et non rejointoyé. Il est propre à recevoir le premier enduit ;

2° Le mur est ancien et déjà recouvert par une couche d'enduit. Il faut s'assurer si cet enduit est solide et dur et, dans ce cas, il peut, à la rigueur, servir comme couche de fond ; il suffira de le racler pour le rendre rugueux ;

3° Le mur est vieux et recouvert d'un enduit tendre et friable. Il faudra abattre les couches d'enduits jusqu'aux briques et les décaper, racler les joints à un centimètre de profondeur, de façon que le mortier que l'on appliquera puisse bien adhérer et faire corps avec la maçonnerie, et s'il y a de mauvaises briques dans le mur il faut les remplacer.

On doit être très circonspect pour les murs traversés par une canalisation d'eau ; cette circonstance peut amener des infiltrations dangereuses pour la conservation de la peinture.

Ces préliminaires observés, voici le travail du premier jour : brosser, épousseter parfaitement le mur en commençant par le haut, bien humecter la partie supérieure gauche où l'on va commencer, sur un mètre carré environ, en l'aspergeant copieusement d'eau pure jusqu'à ce qu'il soit bien détrempé. On peut alors étendre le mortier préparé comme j'ai dit plus haut, en commençant par la partie supérieure du mur et en donnant à la couche l'épaisseur



FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE DE L'OUVRAGE DE POZZI.

d'un bon centimètre. Prendre garde que la couche d'enduit soit unie sans être lissée ; au contraire cet enduit doit demeurer rugueux afin que la deuxième couche que l'on appliquera les jours suivants fasse prise aux aspérités de celle-ci.

Qu'on descende ensuite progressivement en mouillant d'abord et en enduisant aussitôt, et ainsi de suite.

Le deuxième jour commencera la peinture. Le mortier étant soigneusement rabattu et remué à la truelle jusqu'à ce qu'il soit

bien gras, débutez, comme la veille, en haut du mur dans l'angle gauche. Considérez ce que vous pourrez finir dans la journée, et n'enduisez pas plus que vous ne pourrez peindre. Mouillez légèrement le premier enduit et étendez petit à petit la couche de mortier à un centimètre ou moins d'épaisseur en égalisant bien la surface à la truelle. Ensuite, à l'aide d'une truelle en bois ou ripe, ou mieux encore d'une petite douve de la grandeur de la paume de la main, passez et repassez par demi-cercles sur la surface de l'enduit avec cet instrument, aspergez délicatement pour faciliter le travail. Cette opération enlèvera le surplus de l'enduit où il y en a par surcroît et comblera les creux ; continuez jusqu'à ce que la surface soit bien lisse. Ceci fait, époussetez légèrement avec un mouchoir la partie du mur que vous venez de préparer, pour faire choir l'excès de sable qui s'est amoncelé à la surface.

Posez maintenant votre calque, préalablement piqué (poncis), sur le mur et, au moyen d'un petit sac de drap rempli de couleur en poudre fine que vous battez sur le poncis, vous reporterez ainsi votre dessin sur l'enduit et, après une demi-heure d'attente, vous pourrez vous mettre à peindre.

Comme je l'ai dit plus haut au chapitre des couleurs, les tons principaux doivent être prêts dans de petits pots; la couleur doit être limpide. Il faut agir avec prudence et monter graduellement de ton jusqu'à la valeur voulue. Notez que s'il est facile de foncer le ton, il est, au contraire, malaisé à fresque de le diminuer sans entamer l'enduit et faire des taches. La bonne méthode pour peindre à fresque est celle qui rappelle le plus la façon de dessiner au crayon ; c'est à elle que l'on peut le mieux appliquer la fameuse définition : *peindre c'est dessiner avec des couleurs*.

Il faut tenir compte aussi en peignant de ce fait que les couleurs pâlissent en séchant ; elles ne descendent toutefois pas autant, il s'en faut de beaucoup, que dans la peinture à détrempe. Mais, comme les unes s'éclaircissent moins que les autres, je conseille d'essayer les tons en passant le pinceau sur un bâton de craie ; on s'assure ainsi immédiatement de la valeur du ton, lorsqu'il sera sec ; c'est le moyen que j'emploie et je m'en trouve très bien. Il faut surveiller l'enduit, examiner s'il reste bien frais, l'asperger légèrement dans le courant de la journée. On pourra utiliser, à cet usage, un pulvérisateur d'eau à poire en caoutchouc.

Après le travail de la journée, il faut découper, au moyen d'un canif, et abattre jusqu'à la couche inférieure toutes les parties de la peinture qui ne sont pas entièrement terminées. Qu'on évite cependant de faire ce découpage dans une tête, une main ou tout centre de motif ou encore dans une partie claire. Arrêtez votre œuvre dans le pli ombré d'une draperie, par exemple ; en procédant ainsi, le joint du lendemain pourra plus aisément se faire sans qu'on puisse le deviner dans la suite. Si votre travail est arrêté près d'une tête, découpez sur le contour du visage et des cheveux comme le font les peintres verriers pour leur mise en plombs. Il faut user d'artifices, dissimuler les endroits où l'on est forcé d'arrêter ; lorsque les reprises sont bien faites elles deviennent invisibles.

Les jours suivants, vous ne reviendrez

plus sur le travail fait qui doit demeurer tel quel, la couleur que vous y appliqueriez ne tiendrait pas, n'étant plus mise sur le mortier frais. Le troisième jour, vous commencerez par remettre du mortier contre la partie finie la veille. Cette besogne demande une grande souplesse de main et beaucoup de soins, surtout s'il s'agit de personnages plus petits que nature. Il faut égaliser parfaitement sur les bords la couche que l'on applique avec la peinture du jour précédent; aussitôt après on peut enduire un quart de mètre carré comme pour le travail du deuxième jour et continuer ainsi jusqu'à la fin de l'œuvre.

En règle générale, l'hiver est mauvais pour ce genre de peinture, d'abord parce que les jours sont courts et souvent sombres, couverts, indécis, et aussi à cause du danger de la gelée. En été, si on a l'avantage des longues journées, l'enduit sèche rapidement et il devient prudent de n'enduire à la fois que la partie qui peut être terminée dans l'espace de quatre ou cinq heures. Les meilleures saisons sont le printemps et l'automne; la préparation et l'étude des cartons est donc tout indiquée pour le travail de l'hiver.

G. De Geetere.

ÉTUDE DES TERRAINS AU POINT DE VUE DE LA CONSTRUCTION DES ÉDIFICES.



LES fondations d'une construction en sont la partie la plus importante.

Le mode de fondations à utiliser dépend de la nature du sol ou terrain sur lequel elles reposent.

L'étude de la nature du terrain est donc indispensable, elle doit précéder l'étude du mode de fondations.

Les auteurs qui se sont occupés de cette étude en donnent diverses classifications ; en réalité, il n'existe que deux sortes de terrains : les terrains *résistants* ou *incompressibles* et les terrains *non résistants* ou *compressibles*.

Suivant que ces terrains, soumis à l'action des agents extérieurs, l'air et l'eau, sont ou ne sont pas altérés ou attaqués par ceux-ci, ils sont *altérables* ou *inaltérables*, *affouillables* ou *inaffouillables*.

Suivant les volumes d'air et d'eau plus ou moins considérables qu'ils peuvent absorber, ils sont *perméables* ou *imperméables*.

« On donne le nom de *sol vierge* à tous les terrains que l'on rencontre dans l'état où les phénomènes géologiques les ont placés, le nom de *sol de rapport* ou de *remblai* à tout terrain qui a été bouleversé ou apporté par la main de l'homme, par la végétation ou des alluvions torrentielles brusques (1). »

« Enfin les terrains peuvent-être *fissurés*, *disloqués* et les fentes ou ouvertures qui y

(1) Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*, p. 42.

existent donner passage à des sources plus ou moins fortes et abondantes (1). »

On subdivise les terrains compressibles en terrains *inextensibles* et terrains *extensibles*.

Les terrains inextensibles sont : « les terrains susceptibles de compression sans pour cela s'étendre latéralement (2), et les terrains extensibles sont les terrains compréssibles et qui, étant comprimés, s'échappent dans les directions latérales. »

Tous ces terrains, envisagés au point de vue exclusif de la construction, sont dits *bons, mauvais, variés* ou *douteux*.

Terrains incompressibles inaffouillables.

Le type de ce genre de terrain est le roc.

« Les roches sont d'ailleurs dures ou tendres, suivant qu'elles se laissent ou non pénétrer par la pointe d'un pieu ferré chassé avec force. Les roches tendres sont désignées parfois par les constructeurs sous le nom de tuffs, mais c'est là une expression impropre (2). »

Ces terrains dans nos contrées sont notamment :

a) Les roches feldspathiques, qui comprennent le porphyre ;

b) Les calcaires, à base de carbonate de chaux, comprenant les marbres, le petit granit, la pierre de Tournai, les dolomies ;

c) Les grès, qui ont pour base le quartz et l'oxyde de silicium ou silice et parmi eux les psammites ou grès argileux ;

d) Les schistes, qui ont pour base divers silicates, comprenant notamment les phyllades ou ardoises.

Les schistes et les roches gélives s'altèrent à l'air, ils sont donc altérables.

A ces divers terrains, on doit ajouter les agglomérés de dépôts de cailloux roulés et de gravier cimentés par un limon argileux.

Terrains incompressibles affouillables.

a) Terrains graveleux : cailloux, galets, gravier et sable ;

b) Gravier fin et sable sec à gros grains ou à grains fins ;

c) Terrains sablonneux secs.

« Le sable provient de la désagrégation des roches granitiques, des grès, des calcaires arénacés. Cette désagrégation se produit spontanément sous l'action mécanique des eaux sur les dépôts diluviens ou les débris de toute nature qu'elles véhiculent (4). »

Terrains compressibles inextensibles.

a) Les terrains argileux ;

« Ces terrains comprennent toutes les argiles plus ou moins pures, les glaises, les terres grasses ou fortes (5). »

« L'argile pure et sèche est douée d'une compréssibilité relative très faible ; il en est de même du gravier argileux imbibé (6). »

« L'argile pure ou kaolin est toujours accompagnée en différentes proportions de

(1) Combaz, *la Construction*, p. 106.
(2) Daniel Ramée, *la Construction*, p. 117.
(3) Combaz, *loc. cit.*, p. 104.
(4) Barberot, *Constructions civiles*, p. 6
(5) Combaz, *loc. cit.*, p. 105.
(6) Cloquet, *Cours d'architecture*, notes.

matières étrangères : sable, oxyde de fer, carbonate de chaux et devient ainsi terre glaise (1) »

L'argile pure est peu ou pas compressible ; sous l'action de l'eau, elle devient plastique, molle et passe à l'état de boue suivant le degré d'imbibition.

Soumise à l'action des infiltrations des eaux pluviales, l'argile devient glissante, c'est-à-dire qu'un corps peut glisser à sa surface, l'argile ne devenant plastique que sur sa couche supérieure.

b) Les terres végétales ;

c) Les terres et graviers remués ;

d) Les terres et graviers rapportés ;

e) Les remblais (même après un siècle).

TERRAINS COMPRESSIBLES EXTENSIBLES.

a) Les graviers et sables fins imbibés d'eau ;

b) Les sables boulants, mouvants et bouillants. « Le sable imbibé, à l'état de repos, offre une grande solidité, mais le moindre mouvement le réduit en bouillie et quand il n'est pas encaissé, il devient fluide ; c'est le cas surtout pour les bancs de sable reposant sur une couche d'argile imperméable (2). »

c) « Les terrains limoneux ordinairement composés d'argile et de marne ou argile calcaire imbibée d'eau, de sable et de vase en particules de petites dimensions ;

d) » Les terrains tourbeux formés de substances végétales en décomposition; ils présentent l'aspect d'une éponge ou feutre spongieux plus ou moins humide (3). »

(1) BARBEROT, *la Construction*, p. 6.
(2) CLOQUET, *Cours d'architecture*, notes.
(3) COMBAZ, *loc. cit.*, page 105.

On distingue la tourbe fibreuse, la tourbe brune et la tourbe noire.

e) Les terrains marécageux ;

f) Les terrains bourbeux ;

g) Les terrains vaseux (argile détrempée très liquide) ;

h) Les terrains à tourbe marécageux.

« Fagne des Ardennes ».

OBSERVATION. Tous ces terrains sont affouillables et plus ou moins altérables.

Il n'y a, à proprement parler, que le roc qui soit incompressible et inaffouillable mais cette façon d'envisager la question est plutôt théorique.

On peut, en théorie, envisager les terrains que nous avons renseignés sous la rubrique : « terrains incompressibles affouillables », comme extensibles. En effet, il tombe sous le sens que les terrains graveleux, le gravier fin mélangé au sable sec et le sable sec, non encaissés et soumis à la compression, s'écartent latéralement. De même les terrains argileux secs sont, théoriquement, des terrains compressibles extensibles, car le phénomène d'extension latérale s'opère, pour ces terrains, même lorsqu'ils sont encaissés. Cependant si la charge verticale n'est pas supérieure à la pression généralement admise et qui est très forte, ce qui est le cas général, en pratique, on peut les considérer comme compressibles et inextensibles.

Le sable boulant, à l'état de repos et encaissé, aurait pu aussi être rangé sous la rubrique des terrains compressibles inextensibles, mais il importe d'envisager ce terrain dans l'état particulier où les éléments qui le constituent ont une tendance à fuir

latéralement ou lorsque ce mouvement s'est produit.

TERRAINS PERMÉABLES : Sable, roches tendres, craie, gravier.

TERRAINS IMPERMÉABLES : Argiles fortes, schistes, roches compactes.

Dans un prochain article, nous traiterons des charges permanentes que les divers terrains peuvent supporter.

M. DE LA CROIX,
Ingénieur-architecte.

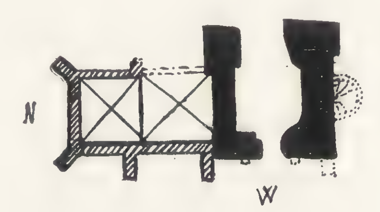
LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.

Il y a, dans le Brabant septentrional, une église, qui mérite à tous points de vue, d'être connue : c'est la cathédrale de Bois-le-Duc. Je me propose d'entretenir les lecteurs du *Bulletin* de ce monument que le moyen âge chrétien éleva au au culte catholique, mais qui tomba aux mains des protestants peu de temps après sa construction. Il ne fut rendu aux catholiques qu'après la Révolution française.

Cet édifice peut, sans aucun doute, être classé parmi les plus beaux monuments gothiques existant dans les anciennes provinces connues sous le nom de Pays-Bas (1).

SON HISTOIRE. — A l'endroit même où s'élève l'église actuelle, on a construit successivement trois églises. La première existait depuis longtemps lorsque Bois-le-Duc devint la quatrième grande ville du duché de Brabant.

Les chroniques de Pelgrom, Molius et Cuperinus nous font comprendre cette situation quelque peu extraordinaire. A l'endroit même de l'église, sur la *Oude Dieze* — qui se jette dans la Meuse à deux lieues de là — s'étaient autrefois établis de nombreux marchands tandis que, sur les rives du fleuve, se trouvaient des fermes en quantité considérable. Des relations s'ensuivirent et s'accrurent dans de telles proportions que ce gros bourg devint, nous disent les anciennes chroniques, un rival redoutable pour les villes hollandaises et surtout pour Heusden. Aussi, les habitants de cette dernière cité, jaloux, s'armèrent-ils contre lui, et le détruisirent à deux reprises différentes.



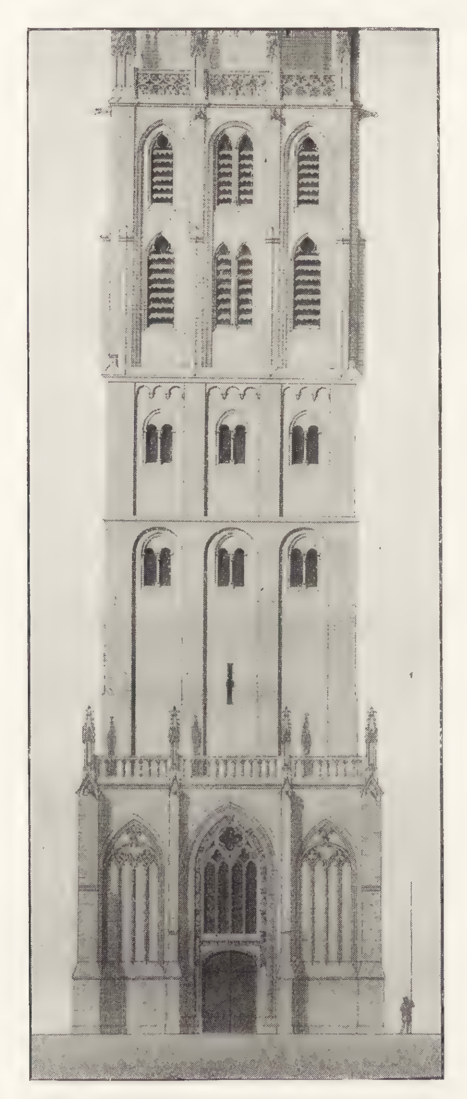
ÉGLISE SAINT-JEAN A BOIS-LE-DUC. PLAN DE LA TOUR AVEC CHAPELLE DU XIIIe S.

Les ducs de Brabant, Godefroid III et Henri Ier, qui possédaient en cet endroit un vaste parc de chasse, résolurent alors de mettre fin à ces excès, et environnèrent de murs une île comprise entre deux bras de la Dièze. Les habitants s'y réfugièrent et ainsi fut fondée la ville de Bois-le-Duc. Ceci se passait en 1184. L'église resta en dehors de

(1) Voir SCHAYES, *Histoire de l'Architecture en Belgique*, t. III, pp. 174 et suiv.

la première enceinte et n'y fut englobée qu'à partir de 1250.

Les chroniques l'attestent en disant

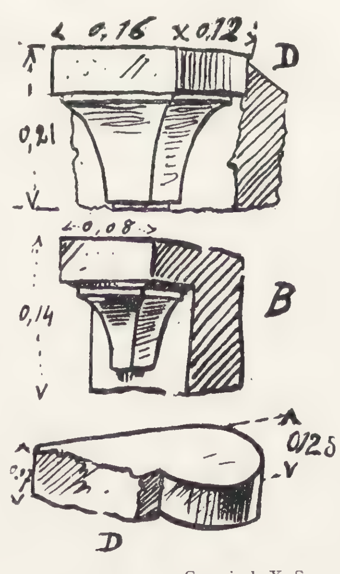


ÉGLISE SAINT-JEAN A BOIS-LE-DUC. PARTIES ROMANES DE LA TOUR DE LA PREMIÈRE ÉGLISE, VERS 1200.

« qu'il n'y avait point d'églises dans la ville ». Il s'ensuit sans aucun doute qu'il y en avait au moins une en dehors. Du reste les chartes de 1222, 1231, 1235, 1270 font mention expresse de l'église. Une déclaration des échevins de Bois-le-Duc, en 1273, est surtout explicite. Il y est question de huit prêtres qui ont leur office à quatre autels de l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc.

Nous concluons donc à l'existence d'une première église, existence ignorée de tous il y a une soixantaine d'années. Aussi tous les écrivains, qui ont parlé de l'église Saint-Jean, font-ils remonter sa fondation à l'an 1280 et ajoutent que les chroniques se trompent. Mais ils confondent la première et la deuxième église dont nous parlerons plus loin.

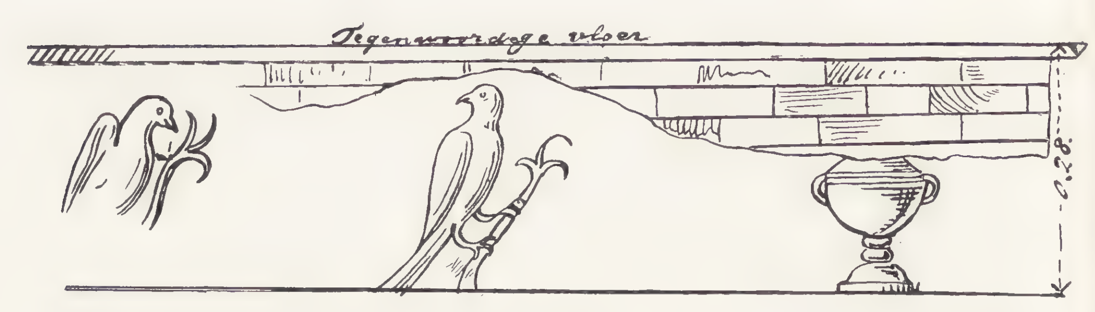
Outre les textes de documents déjà cités, nous avons, en faveur de notre opinion, le témoignage du monument lui-même. La partie la plus ancienne est un clocher énorme de forme carrée, flanqué, vers le nord (p. 238), d'une petite chapelle qui fut construite en 1268 en l'honneur de la sainte Vierge. La première église était devenue trop étroite pour la ville à laquelle elle fut incorporée, nous l'avons dit, en 1250.



Croquis de X. S.

ÉGLISE SAINT-JEAN A BOIS-LE-DUC. MODILLONS EN TUF A LA TOUR ROMANE.

Description. Le clocher occidental se compose d'un grand narthex carré dans lequel était placé, en



ÉGLISE SAINT-JEAN A BOIS-LE DUC. TRACES DE PEINTURE TROUVÉES DANS LA CHAPELLE ADJACENTE DE LA TOUR.

Croquis de X. S.

1295, la table des pauvres ou *mensa S. Spiritus*. Il fut revêtu, au commencement du XIV[e] siècle, d'une ornementation en pierre de taille (au rez-de-chaussée).

Cette partie primitive, avec le porche, les arcatures et les deux pilastres du coin, a été retrouvée lors de la restauration du revêtement de la partie basse, en 1880.

Le premier étage a quatre pilastres sur chacun de ses côtés. Ceux-ci sont couronnés par un plein cintre (voir p. 239).

Le deuxième étage a, également, quatre pilastres surmontés d'arcatures en pierre de taille.

L'étage supérieur est de la fin de la période gothique et fut encore plus d'une fois remanié après.

Toute la construction primitive est bâtie en briques énormes (29 × 14 × 7); les culs-de-lampe sont en tuf et en pierre (voir p. 239). C'est un des plus anciens exemples de l'emploi des briques en nos contrées.

Dans les étages, s'ouvrent, entre les pilastres, trois fenêtres en style de transition romano-gothique. Ce sont des ouvertures géminées, séparées par une colonnette double à chapiteau élevé à crochets. Deux pleins cintres les surmontent, reliés par un tore à anneau en ogive.

Vers l'an 1200, nous constatons déjà les éléments de transition sur les bords du Rhin, la grande voie de communication qui amena les marchands et les habitants dans la cité nouvelle (1).

Si nous concluons de la tour à l'église, elle nous apparaît plutôt comme un édifice roman de dimensions suffisantes, surtout aux chapelles absidales, pour permettre à un nombreux clergé de célébrer les mystères divins.

La chapelle, située au nord de la grande tour, a été construite, en 1268, en l'honneur de la sainte Vierge. Elle se compose de deux travées, assez basses comparativement à l'église, ce qui n'a rien d'extraordinaire, étant donné que le sol actuel se trouve à 58 centimètres au-dessus du sol primitif.

Cette chapelle reçut, également, un revêtement en pierre de taille de style gothique tertiaire, afin de la mettre mieux en rapport avec l'ensemble de l'église. Mais divers accidents, surtout des incendies, modifièrent sensiblement sa toiture et ses ornements extérieurs.

(1) Kempen, Xanten, etc., montrent, en 1200, exactement les mêmes formes à leur clocher. D[r] P. CLEMEN, *die Kunstdenkmäler die Rheinprovinz,* t. I.

Les murs de la chapelle étaient décorés de peintures archaïques, qui furent découvertes, en 1883, lors des travaux de restauration. Des fragments en subsistent sur le mur occidental.

Par suite de l'exhaussement du sol, cette décoration fut bien enfermée et conservée ; cependant la partie supérieure, immédiatement en dessous du pavement actuel, est abîmée par l'humidité. (Voir p. 240).

En commençant par le bas, on voit d'abord une plinthe noire de 30 centimètres ; plus haut, un fond blanc avec deux branches dans lesquelles se trouvent deux colombes ; un peu plus loin un vase ou calice fermé. Vu l'état dégradé de ces restes, il est impossible d'en déduire la signification.

La chapelle qui nous occupe doit sa renommée à une statue miraculeuse de la sainte Vierge vénérée ici depuis 1380.

Cette statue date du XIII[e] siècle. Elle est sculptée dans du bois de chêne indigène. Le vêtement supérieur descend en plis raides jusqu'au bas des genoux ; la main droite tient la pomme, symbole de la passion, que la nouvelle Ève présente au nouvel Adam.

La polychromie a encore avivé les traits majestueux de cette statue ancienne, dont on ignore l'origine, mais dont on connaît les éclatants miracles depuis 1380. Au XV[e] siècle, déjà, la reine Jeanne de Castille lui envoie une robe de soie magnifique.

Il est bien dommage que cette coutume pieuse nuise tant aux jouissances artistiques et aux études de l'archéologue ainsi qu'à la dévotion du peuple devant lequel on voile l'objet de sa vénération.

Ce fut cette statue qui augmenta l'éclat de la sodalité des nobles qui existe encore aujourd'hui à Bois-le-Duc, et attira nombre de spectateurs aux festivités artistiques et religieuses, « scènes et tableaux vivants », qui eurent lieu durant tout le moyen âge.

Ces données sont suffisantes pour prouver l'existence d'une première église à Bois-le-Duc avant l'année 1280 qui en vit commencer une seconde bien plus intéressante. Nous en parlerons dans la suite de cette étude (1).

(A suivre.) F. X. SMITS.

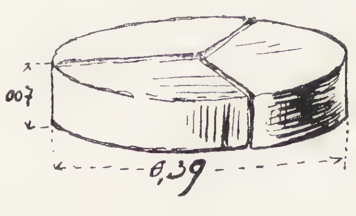


Fig. 1.

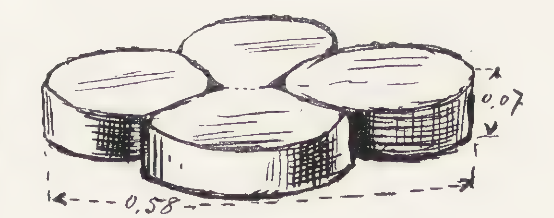


Fig. 2. Croquis de X. S.

ÉGLISE SAINT-JEAN A BOIS-LE-DUC. BRIQUES ANCIENNES PROVENANT DES COLONNES DE LA PREMIÈRE ÉGLISE.

(1) On découvrit, en 1880, des briques moulées ayant servi à la première église romane. Elles sont triangulaires — la base en est courbée — et proviennent probablement d'une colonnette appartenant à l'ancien portail (fig. 1).

On trouva aussi, dans le noyau du mur de l'église, d'énormes briques moulées, qui, mises ensemble, forment un quadrifeuille de 60 centimètres, provenant probablement aussi de colonnettes cruciformes de la première église (fig. 2).

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 4e année, décembre-janvier, p. 183.)

LE TRONC.

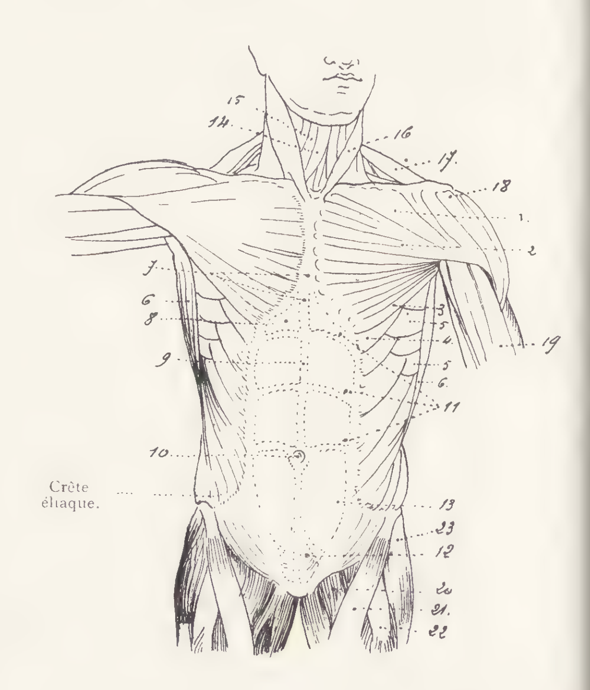
I. Muscles de la paroi antérieure du Tronc.

E grand pectoral s'attache à la clavicule, à toute la face du sternum et à l'aponévrose du muscle grand droit de l'abdomen. Il prend insertion sur les carticales des sept premières côtes. Il a pour action de rapprocher le bras du tronc. Dans sa partie moyenne, il est doublé du petit pectoral qui part des 3e, 4e et 5e côtes et s'attache au bord interne de l'apophyse coracoïde de l'omoplate et a pour action de faire mouvoir l'omoplate.

Le muscle grand oblique de l'abdomen, moitié charnu, moitié aponévrotique, recouvre les faces antérieure et latérale de l'abdomen.

La portion charnue se détache de la face externe des sept dernières côtes auxquelles elle s'insère par des languettes triangulaires entrecroisées avec le grand dorsal et le grand dentelé. De ces insertions, les fibres vont s'attacher à la crête iliaque et au large tendon membraniforme dit aponévrose du muscle grand oblique ; elles se croisent en une ligne médiane dite ligne blanche de l'abdomen. Le muscle grand oblique attire les côtes en bas et en avant.

Le grand droit de l'abdomen, situé verticalement de chaque côté de la ligne blanche, va du creux épigastrique jusqu'à la région du pubis. Il s'attache au cartilage des 7e, 6e et 5e côtes et, par un tendon, entre la symphise pubienne et l'épine du pubis. Il a pour action de fléchir le tronc, abaissant la cage thoracique, la rapprochant du pubis, mouvement qui s'accomplit par la flexion de la colonne vertébrale.



MUSCLES DE LA PAROI ANTÉRIEURE DU TRONC.

1-2-3. Grand pectoral.
4. Grand oblique de l'abdomen.
5-5. Grand dentelé.
6-6. Bord antérieur du grand dorsal.
7. Partie inférieure du sternum.
8. Aponévrose du grand oblique.
9. Ligne blanche.
10. Ombilic.
11. Insertions fribreuses du grand droit de l'abdomen.
12. Muscle pyramidal de l'abdomen.
13. Bord externe du grand droit de l'abdomen.
14. Sterno-injoïdien.
15. Omoplato-injoïdien.
16. Sterno-mastoïdien.
17. Trapèze.
18 Deltoïde.
19. Biceps brachial.
20. Pectiné.
21. Couturier.
22. Droit antérieur de la cuisse.
23. Tenseur du fascia lata.



oide.
nd pectoral.
ne blanche.
nd droit de l'abdomen.

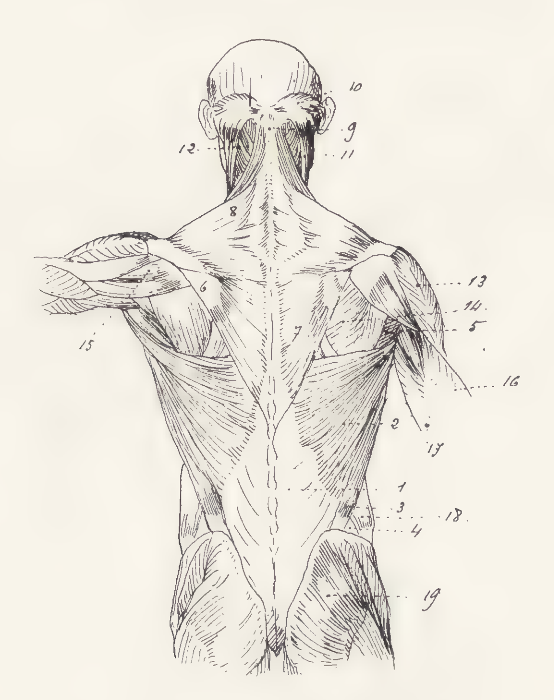
iscles de la paroi antérieure du tronc.

LE CHRIST SOUTENU PAR DES ANGES.

D'APRÈS GIOVANNI BELLINI. ÉCOLE VÉNITIENNE. XV[e] SIÈCLE.

II. Muscles superficiels du Dos.

Le muscle trapèze et le grand dorsal forment deux nappes très larges qui recouvrent toute la région du dos et la partie postérieure du cou et de l'épaule jusqu'au bras.



MUSCLES SUPERFICIELS DU DOS.

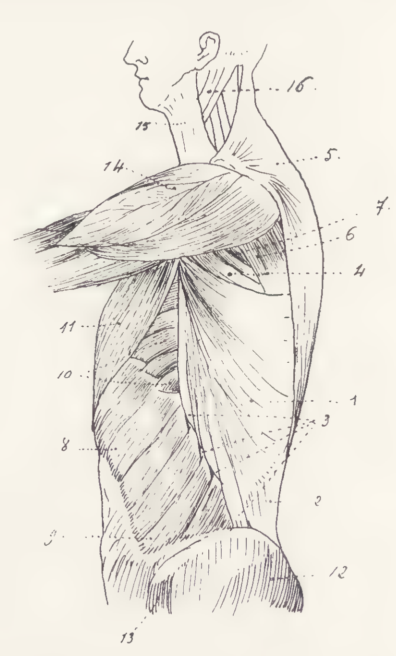
1. Aponévrose lombo-sacrée.
2. Muscle grand dorsal.
3. Son faisceau iliaque.
4. Espace qui le sépare du grand oblique de l'abdomen.
5. Muscle grand rond.
6. Aponévrose du trapèze.
7. Partie inférieure du trapèze.
8. Partie moyenne du trapèze.
9. Partie supérieure du trapèze.
10. Muscle occipital.
11. Sterno-cléido-mastoïdien.
12. Splénius.
13. Deltoïde.
14. Sous épineux.
15. Petit rond.
16. Vaste externe du triceps brachial.
17. Vaste interne du triceps brachial.
18. Partie postérieure du grand oblique de l'abdomen.
19. Muscle grand fessier.

Le trapèze s'insère à l'occipital, à une lame épineuse qui va de la protubérance occipitale à l'apophyse épineuse de la septième vertèbre cervicale, puis aux apophyses épineuses des douze vertèbres dorsales. De la ligne médiane du dos, les fibres musculaires vont s'attacher à la ceinture osseuse de l'épaule et au bord postérieur de la clavicule. Son action s'étend à l'occipital, aux épaules et à la partie supérieure du dos.

Le muscle grand dorsal va des lombes à la partie supérieure des bras. Il agit comme la partie inférieure du trapèze, mais avec plus d'énergie. Il abaisse l'omoplate et l'humérus. Il rapproche le bras du tronc.

III. Muscles superficiels de l'Épaule et des parois latérales du Tronc.

Le deltoïde forme toute la partie saillante de l'épaule. Quand le bras est levé, le creux



MUSCLES SUPERFICIELS DE L'ÉPAULE ET DES PAROIS LATÉRALES DU TRONC.

1. Grand dorsal.
2. Aponévrose lombo-sacrée.
3. Insertions iliaque et costales du grand dorsal.
4. Grand rond.
5. Trapèze,
6. Sous épineux.
7. Petit rond.
8-9. Grand oblique de l'abdomen.
10. Grand dentelé.
11. Grand pectoral.
12. Grand fessier.
13. Tenseur du fascia lata.
14. Deltoïde.
15. Peaucier du cou.
16. Sterno-cléido-mastoïdien.

CHRIST. Tableau de la Sainte Trinité. Prado à Madrid.
D'après Domenico Theotocopulo dit El Greco.
École espagnole. XVI[e] siècle.



1. Deltoïde. — 2. Grand pectoral. — 3. Grand dentelé. — 4. Crête iliaque. — 5. Grand droit de l'abdomen. — 6. Couturier.

JOB, d'après Albert Dürer. Ecole allemande. XVI[e] siècle.



1. Trapèze. — 2. Deltoïde. — 3. Grand dentelé. — 4. Grand dorsal. — 5. Grand oblique de l'abdomen. — 6. Couturier. — 7. Tenseur du fascia lata. — 8. Grand pectoral.

de l'aisselle ou creux axillaire est visible. Ce creux est bordé par le grand pectoral, le squelette de l'épaule, le grand dorsal et le grand dentelé.

Le deltoïde s'attache à la clavicule, à l'acromion, à l'épine de l'omoplate, et, en bas par un court tendon à la face externe de l'humérus. Il a pour effet d'élever le bras en l'écartant du tronc ; les fibres moyennes élèvent le bras directement dehors ; les fibres antérieures l'élèvent en le portant en avant et les postérieures en le portant en arrière.

Le muscle grand dentelé est appliqué sur la partie latérale de la cage thoracique ; il est caché par l'omoplate et la musculature de l'épaule, c'est-à-dire le grand pectoral. Il constitue le creux de l'aisselle.

Il s'attache au bord spinal de l'omoplate, puis il se divise en neuf digitations qui vont s'insérer aux neuf premières côtes. Les trois ou quatre dernières sont seules visibles entre le grand pectoral et le grand dorsal. Elles s'entrecroisent avec les digitations supérieures du grand oblique de l'abdomen. Il a pour action de fixer l'omoplate, en tirant cet os en bas et en avant, alors que le rhomboïde le tire en haut et en arrière.

F. F. G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A YPRES

LA belle ville d'Ypres se glorifie, à juste titre, de ses monuments publics, témoins émouvants de sa grandeur médiévale. Depuis quelque temps elle montre mieux qu'une admiration platonique pour les œuvres d'art public. Le *Bulletin*, s'il a eu, plusieurs fois déjà, l'occasion de communiquer à ses lecteurs la reproduction de l'un ou l'autre ancien vestige de la cité westflamande, a pu également louer quelques restaurations monumentales et même certains travaux artistiques modernes.

L'élan donc est donné et il est à prévoir qu'on ne s'arrêtera pas dans la bonne voie où l'on s'est engagé.

Déjà M. Jules Coomans, ingénieur-architecte de la ville et directeur de l'école industrielle à Ypres, membre correspondant de la Commission royale des monuments, a présenté à l'administration communale et au Conseil de fabrique de l'église Saint-Martin, les plans pour la restauration de la majestueuse cathédrale. Il s'agit notamment de réformer le grand portail au transept sud et de placer une flèche élégante sur la tour inachevée. Nous avons eu l'occasion de jeter un coup d'œil rapide sur les plans grandioses et, nous pouvons l'assurer, ils sont pleins de promesses.

Reste encore la restauration absolument nécessaire des Halles, chef-d'œuvre de l'architecture civile en Belgique, pour ne pas dire de l'Europe. A quand ? On ne peut le prévoir. L'entretien d'un bâtiment d'aussi grandes proportions est, certes, coûteux pour l'administration d'une ville de second ordre ; la restauration en serait ruineuse. N'est-il pas juste et équitable que, pour des monuments pareils — qui restent le patrimoine non seulement des Yprois, mais encore de tout Belge — le gouvernement, prodigue envers la capitale et d'autres grandes villes, intervienne pour une plus large part ?...

Nous est avis que sans cela une restauration sérieuse et durable ne sera jamais possible.

Ce à quoi les Yprois ne se sont pas appliqués, c'est à la restauration des façades d'habitations bourgeoises. Et, cependant, elles sont bien belles et nombreuses dans l'ancienne cité. L'ornementation que donnerait à la ville l'aspect des façades restaurées ne le céderait en rien à celle de Bruges, qui émerveille les touristes comme les vrais amateurs d'art. Sans doute, il n'y a pas de comparaison à faire entre style brugeois et yprois. Il ne convient pas de préférer l'un à l'autre ; chaque ville a son cachet à elle, comme ses habitants ont leur caractère propre, leur génie particulier qui se reflète dans les œuvres d'art, principalement dans l'architecture des habitations.

« Les anciens Gantois, dit M. R. Lemaire(1), étaient gens posés, calmes, raisonneurs ; leur style est sobre, les lignes horizontales y dominent, les étages y sont franchement accusés. Leurs voisins, les Brugeois, plus poétiques, plus légers de caractère, donnent, dans leurs maisons, la prédominance à la ligne verticale ; ils font plus de cas de la décoration, mais sont moins rationnels ; c'est un caractère qui, lors d'une visite dans ces villes, frappe à première vue. »

Les Yprois ne manquent pas de calme et de raisonnement, ils partagent aussi la légèreté poétique des Brugeois ; leur style reflète leur caractère : la ligne horizontale, bien nettement tracée, accuse la gravité. Les ogives, à trois ou quatre centres, reliées entre elles, et le jeu varié des ancrages caractéristiques marquent bien un peu de vie, de recherche et d'élégance.

Certes, il est loin le temps (1823) où l'administration communale allait jusqu'à voter un subside à ceux qui donnaient, aux constructions en briques ou en bois du vieux temps, des façades nouvelles qui devaient être à corniche ; où un conseiller communal proposait gravement, d'abattre pour les matériaux, les belles Halles, trop coûteuses d'entretien, à son avis, sauf à reconstruire une petite Halle « een klein Halletje (2). » On a appris, depuis longtemps, à estimer, à sa juste valeur, l'héritage artistique légué par de glorieux ancêtres...; le goût s'est ennobli, s'est épuré, on est entré sérieusement dans la bonne voie...

En séance du conseil communal du 14 décembre 1901, M. le bourgmestre a proposé d'inscrire au budget un crédit de 500 francs pour subsides à accorder aux personnes qui restaurent les anciennes façades ayant un caractère artistique (3).

Jusqu'ici, il est vrai, les Yprois ne semblent pas vouloir profiter de ce subside. Certes, le crédit alloué n'est pas fort ; mais c'est un commencement qui rassure, le chiffre pouvant être majoré dans la suite d'après les nécessités et les circonstances. Il le sera ; les preuves sont à la main.

Nous avons ouï dire qu'une importante restauration de demeure particulière se fera incessamment sous la direction de M. l'architecte J. Coomans.

Dans la rue aux Chiens, est sise une vieille demeure ayant servi longtemps d'hôtel, dont la façade est très intésessante et caractéristique. L'hôtel vient d'être acheté par M. le docteur Dierickx, qui en a projeté la restauration. C'est un bon exemple à suivre par d'autres propriétaires. L'administration communale, heureuse de contribuer à une véritable œuvre d'art, a voté un large subside. Elle intervient dans la restauration de la façade, dont le coût total s'élève à près de 6,000 francs, pour une somme de 2,000 francs. Il faut féliciter le propriétaire de sa décision artistique et patriotique et les édiles pour l'encouragement qu'ils donnent, preuve d'intelligence et de sollicitude. Nous sommes certains que les plans de restauration, que nous espérons bien pouvoir étudier en détail, seront dignes de la distinction de leur auteur.

Engageons les Yprois à suivre la voie tracée par un de leurs concitoyens pour le plus grand honneur et la gloire artistique de leur belle cité.

J.-B. Dugardyn.

(1) *L'Art de l'Avenir*, p. 47.

(2) Ad. Duclos, *l'Art des Façades à Bruges*, p. 5.

(3) Ad. Duclos, *loc. cit.*

A HERCULANUM.

LES fouilles sont interrompues faute d'argent. M. Waldstein, professeur à Cambridge, a projeté de les continuer et de les mener à bonne fin avec le concours de plusieurs gouvernements. Dans ce but, il s'efforce d'abord d'intéresser à son œuvre les grandes sociétés savantes, et il a exposé, devant la « Royal Academy » de Londres, l'état de la question.

Herculanum se trouvait plus près du Vésuve que Pompéi, et par conséquent disparut sous la lave plus rapidement. Toute la vie privée et sociale y fut pour ainsi dire arrêtée et pétrifiée sur-le-champ et c'est pourquoi une exploration du sol à Herculanum donnerait probablement de plus curieux résultats encore qu'à Pompéi.

Quelques œuvres d'art, retirées des décombres et actuellement visibles à Naples, prouvent que le désastre a respecté des merveilles. Quelques manuscrits ont pu être déroulés et déchiffrés : ils ne portaient aucune trace de feu. Que ne trouverait-on pas si on déblayait toute la ville de la montagne de lave et de cendre qui la recouvre depuis l'an 68 ? Contrairement à Pompéi, Herculanum était une localité essentiellement grecque : on y trouverait des matériaux inconnus, insoupçonnés, pour la reconstitution de la vie provinciale grecque à cette époque.

Herculanum, fut sous la domination romaine, un centre de haute culture intellectuelle. A Pompéi on n'a trouvé aucun manuscrit, tandis qu'on en a trouvé 1,750 dans une seule villa d'Herculanum. Les Fabii, Balbus-Agrippina, Piso et autres Romains illustres avaient leurs villas dans cette cité. On y a découvert une bibliothèque entièrement composée d'ouvrages traitant de la philosophie épicurienne. Son propriétaire était évidemment un spécialiste.

Qui sait si des spécialistes en d'autres matières n'avaient pas formé des bibliothèques analogues que l'on découvrira un jour ? On y trouvera peut-être des traités perdus d'Aristote et des œuvres inédites de Sophocle. Sur aucun autre point du monde, il n'est possible d'obtenir une reproduction plus fidèle et plus authentique d'une ville antique, et la certitude d'aboutir à des résultats remarquables est d'autant plus grande ici qu'Herculanum, au témoignage des écrivains contemporains, était peuplée de trésors artistiques supérieurs à ceux d'Athènes elle-même.

Le professeur Waldstein a déjà reçu la promesse d'un concours effectif de la part du roi d'Italie, du gouvernement italien, du président des États-Unis, de l'empereur d'Allemagne, du président Loubet, du gouvernement français, de l'empereur d'Autriche et du roi de Suède. Il est donc probable que l'antique ville d'Herculanum sera déblayée par les soins et aux frais d'un comité international.



A GAND

ON vient d'achever, du côté de l'ancienne boucherie, la restauration du mur latéral du « Spijker » qui se trouve au Marché aux Foins. Contre ce mur, est adossée une maisonnette en briques rouges qui ont été rejointoyées après avoir été débarrassées du crépi dont elles étaient couvertes. Grâce à ce travail, on a rendu à ce coin du *Spijker* un aspect qui ne manque pas d'originalité.

Mais ne serait-ce pas le moment de compléter ce travail en enlevant, des murs de l'ancienne boucherie, les nombreuses affiches qui ne sont nullement de nature à rendre ce bâtiment intéressant ? Il serait également souhaitable qu'on fasse disparaître les énormes inscriptions devenues bien inutiles. Tout le monde sait maintenant que, dans la boucherie, est établi un bureau pour la réception de certaines marchandises. Ne pourrait on pas se contenter de le rappeler par une plaque, de dimensions convenables, placée à l'entrée du bâtiment ?



VARIA.

NOUS recevons la lettre suivante, en réponse à un articulet paru dans le numéro 3, p. 94, de notre *Bulletin*. Nous lui donnons volontiers l'hospitalité :

15 janvier 1905.

Monsieur,

Dans le numéro de septembre dernier, de votre excellente revue, sous la rubrique : *le Monde à l'envers*, Spectator fait observer que « l'œuvre des Van Eyck... ne s'ouvre plus qu'aux regards du snobisme et contre argent ».

Il y a là une grave erreur et je m'étonne que, jusqu'à présent, personne n'ait élevé la voix. La visite des tableaux de notre cathédrale a fait, depuis plusieurs années déjà, l'objet d'un règlement épiscopal. Les chefs-d'œuvre de l'église Saint-Bavon sont visibles *gratis*, pour tout le monde, tous les dimanches et jours de fête de l'année depuis l'issue de l'office du chœur (10 h. 1/2 environ) jusqu'à 11 h. ou 11 h. 1/2. Ensuite, depuis midi jusqu'à 1 heure (voir le *Bien Public* du dimanche, chronique locale, premier article) (1).

Il est bien clair que, pour éviter le va-et-vient, les tableaux restent cachés pendant les offices.

De plus, toute société de cinq personnes peut obtenir une visite gratuite, tous les jeudis de l'année, à condition d'en faire la demande d'avance. Ce règlement est affiché, si je ne me trompe, à l'entrée de l'église.

Peut-être voudrait-on que les tableaux soient toujours visibles. A ce propos, je me contente de faire observer qu'il y a un danger réel de laisser, sans surveillance, à la portée de certains visiteurs peu scrupuleux, un chef-d'œuvre comme celui des Van Eyck, qu'on ne pourrait suspendre plus haut. A preuve, des touristes anglais se sont plus à effacer, au canif, une figure du tableau de G. Vander Meire, placé dans la chapelle adjacente.

Le même Spectator en veut à l'ameublement du chœur de notre cathédrale (2). Qu'il considère seulement qu'il y a là des chefs-d'œuvre tels que le mausolée de Mgr Tricot par Duquesnoy et la statue du maître-autel par Verbrugghen. Au reste, la Commission des monuments ne veut, à aucun prix, que, sous prétexte d'unité de style, on dépouille nos églises des œuvres d'art que les différentes époques y ont placées. La destruction du mobilier de Saint-Bavon soulèverait, d'ailleurs, la protestation générale.

Dans le dernier alinéa du même article, il est dit que « les blasons des chapitres de la Toison d'Or *moisissent* dans les pourtours et dans les porches ».

Sans doute, on pourrait désirer une meilleure place pour ces précieux monuments d'héraldique, mais voilà trente ans que l'on cherche une place convenable, et Spectator rendrait un grand service à la Commission des monuments et à la fabrique d'église, s'il pouvait en assigner une. Cependant *il n'est pas vrai* qu'ils moisissent dans l'endroit où ils se trouvent.

(1) L'erreur n'est donc pas si *grave* puisque le fait, allégué par notre premier correspondant, reste vrai les neuf-dixièmes du temps ou davantage. D'ailleurs, si nous comprenons bien sa pensée, il se plaint surtout que le tryptique ait perdu sa destination première de *retable du maître autel*, et en soit réduit à se laisser « visiter » comme un vulgaire tableau de musée. Les Van Eyck l'ont peint pour que, *par* son mérite artistique, il produise des sentiments pieux dans les âmes ; aujourd'hui, on trouve que le sujet du tableau n'a été, pour les auteurs, qu'un moyen de montrer leur talent. On prend pour but ce qui n'a été qu'un moyen. Voilà l'erreur !

(2) Spectator n'en veut pas, à notre avis, au mobilier renaissance : il traite même d' « élégantes » les clôtures du chœur. Il s'en prend seulement — et avec infiniment de raison — aux *bas-reliefs* en grisaille qui couronnent les stalles. Et s'il parle, à ce propos, des blasons de la Toison d'Or, c'est qu'il lui a semblé sans doute qu'ils remplaceraient très avantageusement les dits « bas-reliefs » au-dessus des stalles !

Mais il y a autre chose de bien plus regrettable. On conserve à Saint-Bavon un ornement composé d'une chape, d'une chasuble, d'une dalmatique et d'une tunique, qui peuvent dater de la fin du XVe siècle (voir le dessin dans KERVOYSA DE VOLKAERSBEKE, *les Églises de Gand)*. C'est peut-être le plus bel ornement de cette époque que nous ayons en Belgique, et cependant il traîne, invisible, dans les tiroirs de la sacristie. La chape est intacte, mais une malheureuse restauration a gâté la dalmatique et la tunique qui gisent, décousues, entre les autres ornements. Cela fait peine à voir, et quelle différence entre les figures restaurées et les figures anciennes !

Ne pourrait-on pas appeler utilement l'attention de ceux que cela regarde sur ce point, et éviter que la restauration ignorante ne vienne aussi à gâter la chape ?

J'espère, Monsieur, que vous aurez à cœur de rectifier l'article de Spectator, et je vous prie d'agréer l'expression de mes meilleurs sentiments. UN GANTOIS.

LE CONGRÈS MARIAL TENU A ROME en 1904 a adopté le vœu suivant : « Considérant que, d'un côté, l'art religieux digne du nom est un des moyens les plus puissants pour élever les âmes à Dieu, et que, de l'autre, l'art matérialiste et sensuel est un instrument de perversion d'autant plus perfide que beaucoup ne s'en défient pas suffisamment ; le Congrès marial réuni à Rome souhaite vivement :

1° Que le culte, rendu dans les églises à Dieu et à sa Sainte Mère, s'inspire, pour les arts plastiques non moins que pour la musique, des principes esthétiques et religieux si admirablement formulés par N. S. P. Pie X dans son *motu proprio* sur la musique sacrée ;

2° Que les fidèles, surtout les artistes chrétiens, s'unissent pour réagir contre un art néfaste qui, sous le prétexte de l'art pour l'art, cache les tendances les plus pernicieuses et ne vise à rien moins qu'à ruiner la pudeur et l'idéal ;

3° Que l'image de Marie, type sublime de la pudeur chrétienne et de l'idéal surnaturel, occupe une place d'honneur dans les maisons catholiques ;

4° Que les représentations de la Mère de Dieu restent fidèles aux traditions des premiers âges et ne tombent jamais dans des mièvreries mesquines dépourvues de piété solide autant que de bon goût.



VIEILLES PIERRES. — Les journaux ont relaté, d'une manière plus ou moins exacte, la remise, à la ville de Gand, des pierres enlevées à la façade de la *Maison des Bateliers*, en cette ville. L'État a gracieusement autorisé la Commission du musée lapidaire à faire choix des pierres qui lui paraîtraient les plus intéressantes.

A ce propos, nous nous permettons de faire observer que parfois les archéologues se paient quelque peu la tête du bon public en accumulant, dans les musées, des décombres, pour le seul motif que certains morceaux présentent encore des traces de moulures ou des apparences de sculptures ou des vestiges d'inscriptions devenues totalement indéchiffrables.

Le plus souvent ces pierres n'offrent guère d'autre intérêt que celui de témoigner de l'action dévastatrice des éléments ou celui de fournir la preuve que leur conservation en place était radicalement impossible.

Nous est avis que le culte des vieilles pierres ne devrait pas connaître ces exagérations qui amènent ses adeptes à faire fi de la valeur artistique, pour ne plus avoir d'autre objectif que la patine ou des formes frustes et incohérentes.

Les musées lapidaires seront d'une réelle utilité pratique si les objets anciens exposés ont une valeur artistique et sont, en outre, dans un état de conservation relativement satisfaisant. Si cette dernière condition n'est pas remplie, il est peut-être possible de placer, à côté de l'objet, le dessin ou mieux une reproduction en plâtre ou en pierre de l'objet reconstitué ; bien plus, il conviendrait de donner à ces documents, autant que faire se peut, l'emplacement en hauteur qu'ils occupaient dans la construction.

Certes, un étalage de pierres, dont le grand âge inspire le respect, peut être agréable à quelques-uns, mais l'art et l'archéologie auront autrement à s'en louer si l'on se décide à établir les musées dans l'ordre d'idées ci-dessus.



UNE TOUR EUCHARISTIQUE OGIVALE A ALOST. — Dans les citations d'anciennes tours eucharistiques, on ne trouve, pour Alost, que sa belle tour en style renaissance. Qui en chercherait deux dans une église?

Cependant, dans la sacristie, on voit, au dessus du bassin du lavabo, une espèce de baldaquin qui ne fut évidemment pas fait pour remplir cet office.

En effet, on voit manifestement que les chapiteaux du devant étaient destinés à couronner des colonnes identiques à celles qui sont maintenant plâtrées dans le mur.

Puis, un peu au dessus de la petite voûte du prétendu baldaquin, il dut y avoir, certainement, une partie maintenant disparue. Un peu plus haut, il manque encore une pièce. Le tout est surmonté du pélican nourrissant ses petits de son propre sang, symbole ordinaire du Saint-Sacrement. Dans les colonnettes du bas, on ne voit pas les traces d'attaches des portes : ne faut-il pas en conclure que le vrai tabernacle était encore sous la pièce subsistante ?

Nous nous trouvons donc en présence des restes de la tour eucharistique, peut-être fort endommagée aux troubles du XVIe siècle, et qui précéda celle qu'on voit encore dans le chœur.

L'architecture de la tourelle porte les marques du style de la fin de la période ogivale.

Ne serait-il pas intéressant pour un professionnel de tenter la restitution de cette pièce importante ? Ce qui subsiste encore porte certainement des traces qui ne rendront point la besogne trop ardue. E. T.

CONFÉRENCES.

LUNDI 12 décembre a été donnée en la salle de la grande harmonie une conférence avec projections lumineuses par M. Gisbert Combaz, aux membres de la Société royale de géographie.

L'Architecture hindoue, tel était le titre de la conférence brillamment développée par l'orateur.

Celui-ci a débuté par un aperçu succinct de l'histoire hindoue, par une description géographique rapide et un exposé des différents degrés de civilisation ; ensuite il a montré l'intimité existant entre celle-ci et son architecture dans les différentes parties de l'Inde.

Les nombreuses projections, intéressantes tant au point de vue archéologique qu'au point de vue de leur rareté, ont vivement excité l'admiration des connaisseurs.

L'orateur a principalement insisté sur le caractère imitatif du peuple hindou, faisant remarquer, par des croquis et des détails très saisissants, que son architecture en pierre est une imitation de l'architecture en bois — travers, ajoute finement le conférencier, qui se voit quelquefois chez nous. L'orateur a eu la sagesse de ne pas citer de dates soi-disant exactes des monuments, sources de polémiques d'une utilité contestable.

A. D.

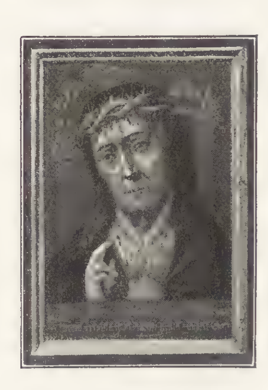


Le 26 janvier dernier, a été célébrée, à Bruges, l'union du directeur du Bulletin M. Émile Gevaert avec Mlle Marie Dugardyn. La rédaction et l'administration du Bulletin présentent aux nouveaux mariés leurs vœux les plus sincères de bonheur et de prospérité.



BIBLIOGRAPHIE.

LE *SAUVEUR BÉNISSANT,* tel est le sujet d'un tableau attribué à Albert Dürer (1471-1528). Entouré de son cadre original, ce petit panneau, destiné à la dévotion domestique, après avoir passé sous les yeux de tant de pieuses générations, est jalousement conservé par M. Friedrich Rich. Bürger, de Munich. Ce dernier, après lui avoir donné une restauration soigneuse, vient d'en répandre la reproduction par une double édition, l'une en héliogravure (prix : 20 fr.), l'autre en citrochromie (prix : 6 fr. 50), deux images rendant les beautés de l'original avec toute la perfection dont leurs procédés respectifs sont capables. Elles rappellent, dans une forte mesure, le ton plein de chaleur et d'impression de l'original



Le sujet est une combinaison du Sauveur bénissant et du Christ souffrant. Sur un fond sombre où se détachent l'alpha et l'oméga, le chef crucifère et couronné d'épines du Christ ressort admirablement. Le visage est imprégné d'une grande douceur, les cheveux pendent sur les épaules, toute la tête est inclinée à droite. Comme comprimé par la douleur, le Christ s'appuie de la main gauche sur une prédelle ou se lisent les deux vers :

Hanc·tristem·faciem·tristi·te·cerneri·vultu.
Convenit·ut·lactam·post·mortem possis habere (1).

et sa main droite se lève comme tremblante, pour bénir.

Le visage, déchiré par les blessures et couvert de sang, est revêtu d'une expression assez mièvre et assez languissante.

L'impression dominante que suggère la vue de cette œuvre est une irrésistible pitié. Combien haut se place cette œuvre au-dessus des images de nos artistes contemporains ou trop matérialistes ou trop légèrement sentimentales. Elles ne tiennent pas assez compte de la grandeur divine et humaine dont un pareil sujet doit être pénétré.

Le tableau d'Albert Dürer doit être évidemment placé en dessous de certaines grandes compositions d'une antiquité plus haute et d'un sentiment infiniment plus élevé. Mais il a le don, par contre, d'être plus à la portée de la piété de notre temps peu accessible encore aux sentiments forts et puissants du christianisme le plus pur et le plus immatériel, et il vaut infiniment mieux que la dévotion soit touchée par des images comme celles-ci que par nombre d'images modernes, qui ne sont ni pieuses ni artistiques.

Il faut souhaiter un heureux succès à l'édition de M. Fr. Rich. Brüger (2).

G. DY.

(1) Il est bon de considérer avec compassion cette triste figure, afin qu'après la mort, tu puisses la contempler glorieuse.

(2) On peut souscrire à cette publication chez M. Ferdinand Hohn, 63, rue Gaucheret, Bruxelles.

JUBILÉ DU CHER FRÈRE MARÈS

La manifestation, organisée en l'honneur du Cher Frère Marès, aura lieu à Bruxelles, le dimanche 26 février prochain.

Voici le programme des festivités : 1° A 10 heures, messe solennelle d'actions de grâces à l'église Sainte-Gudule ; 2° A 11 heures 1/2, séance plénière dans la grande salle des fêtes de la rue d'Assaut, n° 18, avec offrande de la Bourse-Marès ; 3° A 13 heures 1/2, banquet par souscription, à l'Institut Jean Bethune, rue d'Irlande, n° 77, à Saint-Gilles.

LE JUBILÉ DU R. FR. MARÈS.



A journée du 26 février sera, pour tous ceux qui ont le sentiment des véritables intérêts de l'Art chrétien et national, la connaissance de ses principes, la conscience de ses progrès et des efforts incessants que réclame encore son triomphe, partant pour tous ceux qui affectionnent et estiment les serviteurs, les pionniers de cette cause sacrée, pour eux tous, le jubilé du R. Fr. Marès sera inoubliable.

Le *Bulletin* ne redira pas ici, en de longs comptes rendus, les différents épisodes de cette fête grandiose. Les journaux quotidiens, dans leurs premières éditions qui suivirent la cérémonie, se sont chargés de répandre, avec détails, la nouvelle de tout ce qui s'était passé.

Nous voulons seulement, parce que c'est le devoir du *Bulletin* de le faire, et que ce devoir est pour nous un bonheur et un honneur, dire en peu de mots quel a été le sentiment général, rappeler quelques détails spéciaux que les journaux n'ont pas mis assez en vedette, enfin, rendre notre hommage au jubilaire en une surprise qui peut-être ne lui sera pas agréable, mais le sera certes à tous ses amis.



L'enthousiasme le plus grand, la confraternité la plus complète, n'ont cessé de régner en cette vraie fête de famille.

A Sainte-Gudule, pleine de monde, sous les arceaux du XIIIe siècle qui forment le chœur, avaient pris place le jubilaire, sa famille, les notabilités et un grand nombre de ses amis et élèves. On y priait avec ferveur pour rendre grâces à Dieu et de la longue vie du jubilaire et des succès remportés par celui-ci et par la cause de l'Art chrétien. On y priait pour que cette cause marche de triomphe en triomphe, qu'elle conserve à sa tête, longtemps encore, de brillants, de vigoureux soldats, pour que des défenseurs nouveaux, aussi vaillants et aussi heureux, aussi tenaces et aussi endurcis aux épreuves que les premiers, viennent se joindre aux anciens toujours sur la brèche.

A l'assemblée générale, M. le représentant Verhaegen a déchaîné l'enthousiasme, lorsqu'il a exposé comment, en cette fête, on célébrait un grand dévouement, un grand courage et une inébranlable fidélité en même temps qu'un principe de foi et d'Art religieux.

Des télégrammes sont arrivés, qui ont été acclamés avec une vigueur sans pareille. Citons seulement :

Le télégramme de S. E. le cardinal Goossens, en ce moment à Rome :

« Mes vives félicitations avec ma paternelle bénédiction et l'assurance de mes prières. Daigne le Ciel réserver ses meilleures récompenses au religieux et à l'artiste. »

L'architecte néerlandais Cuypers, de Ruremonde, télégraphiait vers le même moment :

« Moge God, die U wijsheid en verstand schonk om anderen te onderrichten, U nog

eene reeks van jaren sparen voor Godsdienst, Kunst en Vaderland (1). »

Relevons encore parmi les innombrables télégrammes reçus ce jour, celui de la Con-



LE CHER FRÈRE MARÈS EN 1885.

férence de Saint-Vincent de Paul, de Gand, qui se motivait lui-même comme suit :

« Le conseil particulier de Saint-Vincent de Paul, de Gand, berceau des Écoles Saint-Luc, s'associe de grand cœur à la manifestation de ce jour. Il remercie le zélé fondateur de tout le bien qu'il a fait et lui souhaite de pouvoir, longtemps encore, diriger la grande œuvre qu'il a vu naître et si providentiellement se développer. »

(1) « Veuille Dieu, qui vous donna la sagesse et l'intelligence pour diriger les autres, vous conserver encore une série d'années pour la Religion, l'Art et la Patrie. »

Sa Sainteté le Pape, en réponse à un télégramme qui lui avait été adressé par le comité, a envoyé au jubilaire, une toute spéciale bénédiction, et a béni également le comité en ces termes :

« Santo Padre congratulandos i con fratel Mares delle Scuole Cristiane per la fausta giubilare ricorrenza gli invia di tutto cuore speciale Benedizione apostolica e grato dell omeggio resogli dal comitato onoranze benedice auche ad esso affettuosamente (1) ».

Card. MERRY DEL VAL.

Au télégramme envoyé au Roi et rédigé ainsi :

« 300 anciens élèves des Écoles Saint-Luc, qui célèbrent le cinquantième anniversaire de vie religieuse du Frère Marès, inspecteur des Écoles Saint-Luc, acclament Votre Majesté et font des vœux pour le Roi qui célèbre cette année le quarantième anniversaire d'un règne fécond. » Sa Majesté répondait par l'organe de son secrétaire :

« Le Roi est extrêmement sensible au télégramme que vous avez bien voulu lui envoyer au nom des 300 anciens élèves des Écoles Saint-Luc, réunis pour fêter le cinquantième anniversaire de vie religieuse du Rév. Frère Marès. Sa Majesté me charge de vous remercier sincèrement, ainsi que tous ceux dont vous vous êtes fait l'interprète, des sentiments patriotiques que vous lui exprimez. »

Au banquet, qui réunissait 300 convives

(1) Le Saint Père se réjouissant avec le Fr. Marès des Écoles chrétiennes, à l'occasion heureuse de son jubilé, lui envoie de tout cœur, une toute spéciale bénédiction apostolique et Heureux de l'hommage lui rendu par le Comité de la fête, le bénit, lui aussi, affectueusement.



A B C

A ET C. LE FRÈRE MARÈS A L'ÉPOQUE DE LA FONDATION DE L'ÉCOLE SAINT-LUC. — B. EN 1875.

PORTRAITS DU CHER FRÈRE MARÈS.

dans la superbe salle du second étage de l'Institut Jean Béthune, la joie et l'enthousiasme n'ont cessé de régner.

Des toasts nombreux ont, cela va de soi, été prononcés. Entre tous, on retiendra



LE CHER FRÈRE MARÈS EN 1894.

l'éloquent discours de M. le Gouverneur baron de Béthune, qui a « revendiqué la parole comme étant le plus ancien élève du frère Marès ». Il a fait revivre en certains traits, le souvenir de son père, d'illustre et impérissable mémoire, dont le frère Marès fut l'élève et l'ami.

Aux yeux de tous les assistants, la grande figure du baron Béthune, dont l'image était dressée derrière le jubilaire, a revécu dans la personne de son fils. Et le souvenir de tous les services que la famille Béthune a rendus à la cause sacrée de l'Art, de la Religion et de la Patrie, s'est gravé alors de nouveau et plus profondément dans tous les esprits.

Les réponses du cher frère Marès ont porté la marque de l'homme d'action et de tact, d'un esprit modeste et d'un cœur souverainement ému. Elles ont provoqué, à différentes reprises, l'émotion de l'assistance.



Comme de juste, cette fête devait apparaître extérieurement comme une fête de l'Art. Les organisateurs n'avaient rien négligé à cet effet.

Rappelons seulement le magnifique album offert au jubilaire et contenant, avec les noms des souscripteurs, les adresses des différents Comités. Chacune de ces adresses étant une véritable œuvre d'art, le *Bulletin* se propose d'en publier, dans son prochain numéro, les reproductions (1) avec l'analyse de chacune d'elles.

N'oublions pas non plus la superbe décoration de la salle. Nous osons dire que celle-ci nous représentait un exemple saisissant de ce que doit être une salle de banquet, rationnellement et esthétiquement décorée. Les murs avaient reçu des écussons et des banderoles portant des motifs et des inscriptions appropriés. La verdure avait été utilisée judicieusement, la disposition des tables adaptée avec jugement et avec goût. Disons que la pièce, elle-même, se prêtait à merveille à la destination précaire qu'on lui avait donnée. Ses proportions, sa belle char-

(1) Le temps a fait défaut ce mois pour l'exécution de la gravure des clichés.

pente apparente, tout contribuait à rendre plus expressive la décoration provisoire dont on la dotait.

Tous les éloges ont été mérités par les organisateurs.



La mission d'une revue comme le *Bulletin* est de *documenter* ses lecteurs, et notamment, de le faire par l'image. (L'enseignement intuitif n'est-il pas le meilleur ?)

C'est ce que s'est dit notre rédaction. D'autres traceront ou ont tracé par la plume ou la parole, les dix lustres d'honneur et d'humilité de la vie religieuse du cher frère Marès.

Le *Bulletin* s'est proposé de la rappeler par l'illustration. Nous avons hésité un instant ; nous n'ignorons pas que nous porterons une grave lésion à la modestie de notre bien-aimé maître, mais dans toute cette manifestation, il s'est sacrifié pour le grand progrès des idées auxquelles il a donné toute sa vie et il ne nous en voudra donc pas de consommer son sacrifice.

Des démarches ont été faites auprès du cher frère Marès pour le décider à poser devant le chevalet ou devant l'appareil. La circonstance du jubilé, plus qu'aucun autre motif, devait le déterminer à les accueillir et cela eut fait le bonheur de ses amis. A ces insistances demeurées vaines, le *Bulletin* joint les siennes. Il a l'assurance que le cher frère Marès laissera son image à ses amis, à ses élèves qui lui sont chers, comme un souvenir durable de ces inoubliables fêtes.

Pour préparer ce portrait, que bientôt nous aurons, c'est notre ferme confiance, nous donnons ici la série des portraits que nous avons pu nous procurer, et qui représentent le cher frère Marès à différents moments de sa vie religieuse.

Dans ces traits apparaîtront pour tous, l'intelligence, le calme, l'énergie, la fermeté, la ténacité, la bonté qui constituent les qualités les plus saillantes du caractère du cher frère Marès, et qui font de sa personne l'objet de l'affection et de l'estime de tous.

Souhaitons pour finir, qu'à cette série de portraits, le temps permette d'ajouter outre celui que nous désirons aujourd'hui, une série plus longue encore.

AD MULTOS ANNOS !

A L'ABBAYE DU PARC.



DEPUIS l'apparition de l'étude publiée dernièrement (1) sur l'abbatiale du Parc, les chanoines Prémontrés ont entrepris une restauration partielle de leur vénérable église. Ils ont commencé par la partie la plus intéressante : les trois travées occidentales qui, quoique profondément modifiées, ont gardé mieux que les autres leur caractère primitif. Nous avons pu constater, après l'enlèvement des boiseries et du plâtrage, que ces parties sont conformes, pour les grands traits, à l'idée que nous nous en étions formée. Ainsi, l'on a retrouvé les consoles que

(1) *Bulletin des Métiers d'Art*, 4e année, p. 65.

nous n'avions guère pu que soupçonner et qui supportent les arcs intérieurs des piliers, ainsi que les rosaces surmontant les deux portes latérales. Celles-ci se présentent, en réalité, avec un diamètre plus grand que celui indiqué sur la restitution de la façade. Sur le chanfrein intérieur de ces rosaces, on a découvert de très intéressantes peintures décoratives de la fin du XIIIe siècle. Les belles voûtes d'arêtes et leurs doubleaux, ont été mis à nu. A tel point les restaurateurs du XVIIIe siècle avaient horreur des ogives, qu'ils avaient pris soin d'en boucher la pointe au moyen d'un remplissage en plâtre pour leur donner l'aspect du plein-cintre.

L'ensemble est d'une construction très soignée et fait naître le légitime désir de voir bientôt se continuer la restauration de cette belle église. Puissent les pouvoirs publics ne pas se désintéresser d'une œuvre d'un aussi haut intérêt artistique et historique !



L'article que nous avions consacré à l'étude de l'église du Parc, nous a valu, de la part de M. A. Schellekens, dans la *Revue de l'Art Chrétien* de janv. 1905, pp. 56-58, un compte rendu détaillé où l'auteur conteste un certain nombre de nos allégations.

Pour que la lumière se fasse le mieux possible sur cette église intéressante, maintenant surtout que l'on songe à lui rendre son aspect primitif, nous croyons utile de relever les points mis en doute.

Il est vrai que la plupart des critiques émises n'ont pas, pour objet, les conclusions mêmes de l'étude. M. S. s'en prend à quelques points de détail et surtout à certains rapprochements, que nous avions cru bon de faire en passant, mais qui ne faisaient aucunement partie intégrante de notre travail.

Par exemple, il croit devoir observer que le chevet ajouté à l'église par l'abbé Drusius et donné dans le plan p. 66, n'est pas « octogonal » mais bien « à trois pans ».

Nous ne nous attarderons point à présenter à M. S., des citations d'archéologues dont la terminologie est classique et qui emploient la même expression pour désigner les chevets représentant un certain nombre de côtés d'un octogone régulier. Bornons-nous à lui faire remarquer que, si l'abside n'est pas, au pied de la lettre, « octogonale », elle n'est pas davantage à trois pans, vu qu'elle en a parfaitement cinq !...

Mais venons-en aux objections plus sérieuses.

M. S. prétend que nous défendons mal notre thèse et que, pour prouver que l'église du Parc a un plan cistercien, nous aurions dû la comparer aux églises cisterciennes et norbertines de notre pays.

Mais que M. S. nous cite le passage où nous énonçons une semblable thèse. Notre but était uniquement de rétablir les traits primitifs de l'église du Parc. Nous l'avons fait par des recherches dont il ne conteste pas les résultats, et, pour démontrer que nos conclusions n'ont rien d'inadmissible *a priori,* nous avons rappelé que Parc était une église de Prémontrés, que les Prémontrés avaient souvent suivi les plans cisterciens, et que celui du Parc se retrouvait

précisément dans plusieurs églises de ces ordres.

Alors si, en notre pays, telle ou telle église ressemble ou ne ressemble pas à Parc, que les Cisterciens aient eu ou n'aient pas eu d'école proprement dite, la chose devait nous être parfaitement indifférente. Ce n'est pas à propos d'une étude d'église particulière qu'il convient de faire des théories d'ensemble ou d'énoncer des thèses sur les questions controversées de l'architecture monastique et, encore que, si nous l'avions fait, ce n'eût pas été dans le sens de M. S.

Nous pouvons répondre de la même façon à l'objection relative aux chapelles des transepts. Lui, qui n'admet pas d'école d'architecture monastique, nous parle cependant du plan cistercien.

Nous avons déterminé la forme des chapelles du transept par d'autres considérations que celles tirées de l'application d'une règle générale. Mais M. S. se trompe quand il compare les chapelles du Parc à celles de Villers, d'Aulne, de Postel. Nous n'avons jamais vu de chapelles au transept à Postel, vu que cette église n'a pas ou plus de transept. Quant à Villers et à Aulne, les chapelles y diffèrent totalement de celles du Parc ou plutôt elles n'y existent pas, car ce sont de simples bas-côtés du transept, n'ayant aucune séparation entre elles et formant une nef de part et d'autre, tandis qu'à l'abbaye du Parc, elles n'existaient que du côté oriental, et revêtaient parfaitement le caractère de chapelles, séparées et orientées, indépendantes du transept.

Les critiques que M. S. fait, par rapport à l'église même, ont trait au pignon du croisillon et aux piliers.

Nous n'ignorons pas que, dans la plupart des églises monastiques, contrairement à l'usage général, les pignons des deux transepts ne sont pas identiques. Nous aurions pu, à vrai dire, énoncer cette observation, M. S. a raison de faire remarquer cette lacune. Mais, à Parc, tout document nous manquait sur le transept du nord, tandis que celui du sud nous présente une disposition de haut intérêt. Peut-il alors nous faire un grief d'avoir, au lieu de ne donner rien du tout, proposé, comme simple *supposition,* le tracé méridional. Pour la porte et pour l'escalier du dortoir, nous ne nous en sommes pas occupés, encore une fois, parce que nous croyons que ceci relève plutôt de l'étude de l'abbaye même. Cette porte dont parle M. S. existe du reste parfaitement. On en voit la trace évidente, et les comptes parlent à plus d'une reprise de l'escalier en pierre, qui mène du dortoir à l'église.

Passons à la question des piliers. M. S. prétend qu'il était impossible d'enlever ce pilier en laissant intact le mur supérieur. Cette affirmation doit faire sourire les hommes du métier. Le fait est que cette impossibilité a été réalisée, non pas à Parc seulement, mais dans bien d'autres églises. Qu'il me suffise de citer Saventhem, où l'on a enlevé ainsi trois piliers de part et d'autre, Vossem près de Tervueren et Grimde près de Tirlemont.

L'hypothèse des piliers alternativement forts et faibles est inadmissible *a priori* car, dans les églises où cette disposition se présente, le nombre des travées est nécessairement *pair,* ce qui n'est pas à Parc.

Quant à cette troisième travée qui nous a « ébloui » et qui, d'après l'auteur, a formé

la transition entre la partie voûtée et la partie plafonnée, nous avons fait de vains efforts pour nous représenter ce qu'elle pouvait être. N était-elle ni plafonnée, ni voûtée? ou bien l'un et l'autre... ?

L'auteur termine en regrettant que nous n'ayons pas mieux cité nos sources littéraires. Quoi qu'il en dise, ces citations sortent du cadre du *Bulletin* qui n'est pas une revue d'archéologie et dont les tendances ne sont pas spécialement scientifiques, mais bien pratiques et artistiques. Si nous avions publié cette étude dans une revue d'un autre caractère, nous nous serions fait un devoir de donner satisfaction à M. S. Nous espérons d'ailleurs le faire bientôt et nous comptons, par là, combler encore son vœu final en reprenant la monographie du Parc, dans un travail d'ensemble.

R. LEMAIRE.

MAISONS ANCIENNES A MALINES.



INSI que nous le disions dans un récent article relatif à une maison ancienne de *Kampen* (1), plusieurs villes belges s'évertuent, avec un soin jaloux, et disons-le, souvent avec succès, à empêcher la destruction des édifices privés, ayant quelque valeur archéologique, qui constituent une partie de leur apanage artistique.

Ces monuments remémorent, aux habitants et aux visiteurs étrangers, des leçons intéressantes d'histoire locale et jettent de plus, leur silhouette pittoresque dans les rues, hélas! si monotones des cités modernisées ; ils démontrent que c'est à tort que l'on a laissé supplanter les métiers d'art par l'industrie, laquelle a sévi sans la moindre préoccupation de parler à l'esprit et au cœur.

La ville de Malines peut enregistrer avec orgueil certaines restaurations faites au cours de ces dernières années; il lui reste, il est vrai, beaucoup à faire dans cet ordre d'idées, mais il est consolant de pouvoir constater que l'édilité a réussi, malgré ses faibles ressources budgétaires, à sauver plusieurs façades hautement intéressantes.

Le système adopté consiste, en ordre principal, à faire supporter par la caisse communale une partie ou la totalité des frais de restauration des façades remarquables au point de vue de l'Art, à la condition que le propriétaire renonce à perpétuité à toute transformation ultérieure.

Les façades visées sont ainsi mises sous la sauvegarde de la municipalité, à laquelle incombe dès lors la tâche, de veiller à ce que toutes les parties gardent intact le cachet que leur « maître ès œuvres » leur avait imprimé.

Nos lecteurs nous sauront gré de leur présenter quelques maisons malinoises de types différents.

La restauration de la première date de quelques années, celle des deux autres vient d'être effectuée sous la direction du talen-

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art*, 3e année (1904-05), p. 151.



Extrait du « Bouwwereld ».

TROISIÈME TYPE
MAISON SAINT-JOSEPH.

PREMIER TYPE.
MAISON « DE DUIVELS »

MAISONS ANCIENNES A MALINES.

*



MAISONS ANCIENNES A MALINES. DEUXIÈME TYPE. MAISON « HET HEMELRIJK ». Extrait du « Bouwwereld ».

tueux architecte communal, M. Philippe van Boxmeer.

Nous devons les gravures à l'obligeance de l'intéressante revue *De Bouwwereld*, d'Amsterdam, qui suit avec intérêt les manifestations artistiques de notre pays.

Le *premier type* est une maison en bois, appelée *de Duivels* (les démons), probablement à raison des figures monstrueuses sculptées sur les consoles des encorbellements ; ainsi qu'on le remarquera, le soubassement de cette façade est en pierre de taille de petit appareil.

Le *deuxième type* est la maison dite *het Hemelrijk* (le royaume des cieux), sise rue Notre-Dame. Elle est construite en briques et en pierre et appartient au style de transition de l'ogival à la Renaissance.

Si l'on doit en juger, d'après une autre maison, dite *de Zalm* (le Saumon), connue de tous les architectes et bâtie de 1530-1534 dans le style de la Renaissance pure, la construction de la maison *het Hemelrijk* serait d'une époque bien antérieure. Nous n'oserions cependant nous prononcer d'une manière catégorique à ce sujet. Nous savons, en effet, que bien avant dans le XVIe siècle, des architectes, dont les Keldermans, cultivaient encore l'art médiéval quand les pouvoirs publics ou les particuliers n'imposaient pas de sacrifier aux idées nouvelles, à la mode d'Italie.

Quoi qu'il en soit, il nous paraît incontestable que les lignes des façades sont franchement gothiques ; n'étaient les frontons qui surmontent les fenêtres, et qui semblent être placés sinon sans raisonnement, du moins sans conviction, ainsi que le profil mièvre des moulures, nous serions tentés de classer la maison parmi les productions de la fin du XVe siècle. Les lignes tortueuses du pignon

ne nous paraissent pas démentir cette appréciation ; on en constate de semblables dans des constructions antérieures, on les trouve amplifiées dans des édifices du commencement du XVIe siècle, telles celles du gâble de la Maison des bateliers, à Gand (1531) (1).

D'après M. van Boxmeer, cette maison serait unique dans son genre, à Malines.

Le *troisième type* est la maison Saint-Joseph, sise à côté du pignon en bois, premier type ; elle porte le millésime 1669.

Il est visible qu'elle revêt le caractère propre à l'école de Rubens ; nous ne pouvons nous empêcher de noter sa grande ressemblance avec la maison gantoise.

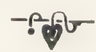
En réalité, cette façade procède sans nul doute de la construction en bois : l'encorbellement est toutefois porté par des arceaux ; les étages sont nettement accusés ; les trumeaux et les meneaux rappellent à l'évidence et à raison de leur peu de largeur les montants des pans de bois.

Les enroulements du pignon ne sont évidemment pas à proposer comme modèles, mais dans leurs contours désordonnés règne cependant un souci de la ligne et l'ensemble n'est pas dépourvu de grâce. A. V. H.

ÉTUDE DES TERRAINS AU POINT DE VUE DE LA CONSTRUCTION DES ÉDIFICES (2).

En ce qui concerne les sables imprégnés d'eau, il règne, en général, une grande confusion dans les termes.

Nous avons désigné par *sable boulant*, le sable imprégné d'eau qui s'écoule par toute ouverture et qui s'éboule et se délaye quand on le creuse ; par *sable mouvant*, nous entendons le sable qui se meut en se délayant sous l'action des eaux, tel celui de l'estran de la mer, et, enfin, par *sable bouillant*, le sable excessivement imbibé d'eau, sursaturé par elle et présentant l'aspect d'une bouillie, tel le sable près d'une source abondante.



Il est intéressant, semble-t-il, de se rendre compte de la situation dans notre pays des divers terrains envisagés.

Nous extrayons à ce sujet du bel ouvrage de M. le major honoraire du génie Paul Combaz, *La Construction*, les indications suivantes :

« Les divers terrains de la Belgique dans lesquels l'architecte peut être appelé à exécuter des fondations sont les suivants :

» Le terrain tourbeux, qui est surtout développé dans la Campine et sur les hauts plateaux de l'Ardenne, où il forme d'im-

(1) Voir la remarque faite au sujet de pignons de l'espèce : *Bulletin des Métiers d'art*, année 1904-1905, pp. 207-208.

(2) Voir *Bulletin des Métiers d'art*, nº 8 p. 235.

menses plaines marécageuses, dites fagnes. On le rencontre aussi sur les côtes de la mer du Nord et sur les rives de l'Escaut, même à une grande distance dans l'intérieur des terres. Il est constitué d'une vaste couche de 1 à 2 mètres d'épaisseur, recouverte par un banc d'argile, dont l'épaisseur est également de 1 à 2 mètres. La tourbe se trouve également en couches d'épaisseurs très diverses, dans beaucoup de lieux et notamment dans un grand nombre de petits vallons où coulent des cours d'eau, à l'emplacement d'anciens marais remblayés (rue du Marais à Bruxelles).

» Les terrains fragmentaires argileux et limoneux existent presque partout. Ils forment des couches dont l'épaisseur est quelquefois si considérable qu'on n'en connaît pas les limites et, d'autres fois, à peine suffisante pour dérober le rocher inférieur à la vue.

» Les terrains rocheux se rencontrent en un grand nombre de points du pays, à une assez petite profondeur sous les terrains meubles pour qu'on puisse aisément les atteindre sans de grands déblais ; mais c'est surtout dans les provinces de Namur, Liége, Luxembourg et Hainaut que cette particularité se présente. Il n'y a qu'un très petit nombre de points du Brabant où le rocher se trouve à fleur de terre ; quant aux Flandres et au Limbourg, ils sont presque en totalité recouverts d'une couche d'épaisseur encore inconnue, en maints endroits, de terrains fragmentaires, argileux, limoneux et tourbeux.

» A Bruxelles et dans les environs, la nature du sol est variable ; sur les parties hautes de la ville, il existe, sur une grande épaisseur, des sables quartzeux, des sables plus ou moins calcareux ou argileux, quelquefois ferrugineux ou glauconifères. Dans les parties basses, on trouve au contraire, à peu de profondeur sous la surface, des sables fortement argileux et glauconifères, et sous ces sables, des bancs de gravier également glauconifères et parfois argileux. Enfin, au fond même de la vallée, se montrent des limons et des vases d'une consistance médiocre et parfois de la tourbe. Très souvent, les terrains ont été remués ou sont formés de terres rapportées ; souvent aussi sur une petite étendue, on rencontre des terrains de composition et de consistance différentes. »

On trouvera dans *La Construction Civile en Belgique*, par Edmond Devos, une étude des terrains belges très intéressante et très claire.



Charges par centimètre carré (C.²) que peuvent supporter les terrains.

TERRAINS INCOMPRESSIBLES INAFOUILLABLES : rocs, calcaires, grès, schistes.

Ces terrains peuvent supporter des charges très fortes ; on prend communément 20 kilogrammes par C.².

Les agglomérés de dépôts de cailloux roulés et de gravier peuvent supporter 5 kilogrammes par C².

Il faut pour les roches et les agglomérés que l'épaisseur du banc ait environ 3 mètres lorsque l'édifice, à asseoir sur ces terrains, est très important, mais une épaisseur de $2^{m}50$ et même de 2 mètres peut suffire pour les constructions ordinaires.

Il faut aussi s'assurer si ces terrains ne renferment pas de cavités, lesquelles sont très dangereuses.

Terrains incompressibles affouillables.

Terrains graveleux: cailloux, galets, gravier et sable, gravier fin et sable sec à gros grains ou à grains fins.

Ces terrains peuvent supporter 4 kilogrammes par C^2; ils doivent être encaissés.

Terrains sablonneux secs.

Le sable sec et pur à gros grains peut supporter également 4 kilogrammes par C^2.

Suivant que le terrain sablonneux est moins pur et à grains fins ou plus pur et à grains moyens, on lui fera supporter de 2 kilogrammes à 4 kilogrammes.

Pour un terrain sablonneux ordinaire, c'est-à-dire de composition moyenne, on lui fera subir sans danger une compression de 2 kilogrammes 50 par C^2 de surface.

Il est évident que ces terrains doivent être parfaitement encaissés.

Suivant l'importance de la construction il faut que le banc ait une épaisseur variant de 2 à 6 mètres.

Terrains compressibles inextensibles.

Terrains argileux : argiles, glaises, terres grasses ou fortes.

L'argile sèche pure peut supporter 4 kilogrammes par C^2.

Les terrains argileux compacts peuvent subir une compression variant de 1 kilogramme à 1 kilogramme 500.

Les glaises supporteront 0 kilogramme 700 et les terres grasses 0 kilogramme 500 ; pour les argiles et les glaises, il faut que la couche soit horizontale et qu'elle ait une épaisseur de 2^m50 à 3 mètres.

Les terres grasses devront avoir une épaisseur de 3 à 4 mètres. Ces terrains doivent être à l'abri des eaux.

On ne peut pas fonder directement sur les terres et graviers remués ni sur les terres et graviers rapportés.

Cependant nous estimons que l'on peut fonder sur le gravier remué ou rapporté, après environ cinquante ans, à raison de 0 kilogramme 500.

Les remblais sont des terrains dangereux mais s'ils sont composés de sable moyen, après cinquante ans, on peut y asseoir une fondation à raison de 0 kilogramme 500 à 0 kilogramme 700.

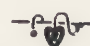
Terrains compressibles extensibles.

Gravier et sable imbibé d'eau non remués, bien tassés et encaissés. Ce terrain peut supporter 2 kilogrammes par C^2.

Certains auteurs vont même jusqu'à 6 kilogrammes, mais en tous cas il doit se présenter en grande masse d'au minimum 4 mètres de profondeur.

Le sable boulant encaissé et non remué supportera 3 kilogrammes par C^2. Le banc doit avoir une profondeur de 4 mètres au minimum.

On ne peut pas fonder directement sur les sables mouvants, sur les sables boulants, sur les terrains tourbeux, limoneux, marécageux, bourbeux, vaseux ni sur les terrains à tourbe.



Nous avons donné le plus exactement possible les surcharges à faire supporter par les divers terrains, néanmoins, il y a lieu d'observer qu'en pratique on ne peut pas toujours tabler d'une façon absolue sur ces chiffres. L'examen attentif du terrain, les sondages et une certaine pratique permettront au constructeur de dépasser ces coefficients et, d'autrefois, le mettront en méfiance au sujet de la charge à faire supporter. Dans ce dernier cas, il sera amené à ne pas fonder sur le terrain suspect et ira chercher le bon sol en traversant la couche qu'il juge mauvaise. Suivant l'importance de la construction et la nature du terrain subjacent, on doit, pour les épaisseurs indiquées, faire les mêmes réserves.

Nous traiterons ultérieurement du mode de fondations à utiliser suivant la nature du sol et suivant la nature des contructions à édifier sur celui-ci.

Avant d'entamer cette étude, il est intéressant de se rendre compte de diverses observations et expériences, faites au sujet de la nature des terrains et des méthodes de calculs préconisées pour déterminer les efforts auxquels peuvent être soumis, avec sécurité, les terrains envisagés.

Observation : Les chiffres indiqués ci-dessus tiennent compte du coëfficient de sécurité.

M. de la Croix,
Ingénieur-architecte.

UNE CROIX DE CIMETIÈRE DU XVIe SIÈCLE.



E Grand-Duché de Luxembourg n'a conservé qu'un nombre bien restreint d'œuvres d'art anciennes, de quelque importance. Il est vrai qu'au moyen âge les arts n'y étaient pas beaucoup cultivés, à cause de la pauvreté du pays et de l'absence de communes libres et riches. De plus, tant de guerres ont passé sur cette région, tant de vicissitudes politiques l'ont agitée, qu'il n'est guère étonnant qu'elle ait gardé si peu de vestiges de l'art. La croix, que représente la figure ci-contre, bien que peu connue et partant peu estimée, même dans le Grand-Duché, mérite cependant une courte notice à cause des qualités qu'on ne peut y méconnaître et, surtout, parce qu'elle enrichit la liste des vraies œuvres d'art du pays minier.

Elle avait été érigée au cimetière des dames chanoinesses cisterciennes de Differdange, fondé en 1235 et supprimé en 1787.

Transportée, lors de la suppression de cette communauté, au village voisin d'Oberkorn, elle se trouve maintenant dans le cimetière de cette localité, adossée au mur de la vieille église. C'est une œuvre du XVIe siècle, ceci s'indique par la manière réaliste dont le détail de la figure est traité par le périzononium ainsi que par le travail délicat, poussé presque à l'excès, dans la sculpture des cheveux et de la couronne d'épines. Malgré le grain grossier de la pierre, extraite dans la localité, l'artiste est parvenu à produire une œuvre très fine. La photographie fait moins bien ressortir cette finesse, à cause surtout des traces de couleur

qui proviennent plutôt d'un barbouillage moderne que d'une polychromie ancienne.

Le Christ, malgré son réalisme commun à toute la statuaire de cette époque, a pourtant beaucoup de noblesse et de dignité et produit grand effet. Les bras, conformément aux traditions de l'art chrétien, sont presque horizontaux, ouverts pour accueillir tous les hommes, idée très touchante, surtout au cimetière (1).

Remarquons, de plus, la croix : elle affecte la forme d'un arbre. Il semble que le sculpteur l'ait voulu ainsi comme une allusion au texte qui compare la croix à l'arbre de vie, *arbor vitæ,* ce qui est tout à fait en situation dans un cimetière, où la croix est le gage ainsi que le symbole de la résurrection.

Cette belle œuvre, très décorative et imposante malgré ses dimensions restreintes, est malheureusement mutilée. Les bras du Christ ont disparu en partie, une des jambes et le pied manquent. Deux fragments sont déposés au bas de la croix. Les rameaux de l'arbre sont brisés également. Enfin l'œuvre n'est pas à sa véritable place et elle a perdu le socle, en forme d'autel, qui lui servait autrefois de piédestal ; c'est pourquoi elle est maintenant adossée au mur de la vieille église. Placée à terre et entourée de ronces et de broussailles, elle est en partie soustraite aux regards et ne produit nullement l'effet qu'on pourrait en attendre, si elle reprenait son véritable emplacement, bien en évidence.



CHRIST DU XVIe S. DANS LE CIMETIÈRE D'OBERKORN (G.-D. DE LUXEMBOURG.)

Il est à souhaiter que l'autorité compétente, ou des amis éclairés de l'art, lui trouvent bientôt une place plus digne, où cette belle œuvre, à l'abri des intempéries, pourra charmer les regards des spectateurs et même provoquer un sentiment esthétique et pieux à la fois, dans l'âme du passant croyant.

R. KREMER.

(1) Idée touchante, sans doute, pour celui qui prie ou médite devant un crucifix, mais qui n'a, probablement, pas de fondement objectif dans l'idée de l'artiste. Le symbolisme a bien moins d'influence sur la position des bras d'un Christ que la matière dans laquelle il est traité ou l'effet décoratif à obtenir par l'ensemble. On accuse les christs du XVIIe siècle d'être imprimés de l'esprit étroit du jansénisme, parce que la plupart ont les bras étendus verticalement. On a oublié de remarquer que beaucoup d'entre eux sont sculptés d'une seule pièce de bois ou d'ivoire.

N. D. L. R.

L'HABITATION TOURNAISIENNE DU XIe AU XVIIIe SIÈCLE, PAR E.-J. SOIL DE MORIALMÉ.

Première partie : LES FAÇADES.

EN achevant la lecture du remarquable ouvrage que M. Soil vient d'ajouter à ses travaux antérieurs, nous nous sommes dit que, si la ville de Tournai peut être fière de son patrimoine artistique, elle peut s'estimer heureuse aussi de posséder un archéologue M. Soil pour le faire valoir. Aucun côté de l'histoire artistique de sa chère cité n'échappe à la sollicitude de cet érudit, doublé d'un artiste, et son dernier ouvrage est un vrai monument élevé à la gloire de sa patrie. L'histoire de l'habitation tournaisienne, les façades, la distribution et la décoration intérieures, le mobilier, les costumes et les usages, quel programme alléchant ! C'est l'histoire de toute une cité, mais l'histoire dans ce qu'elle a de moins austère et de plus intéressant. Point de récits de révolutions, de conquêtes, de sièges, de réformes politiques ; mais un tableau vivant de ce qu'était, aux époques disparues, cette vie quotidienne, cet ensemble de petites choses secondaires qui n'en forment pas moins l'essence de la vie d'une ville et de ses habitants !

Aujourd'hui, M. Soil nous présente la première partie de cette encyclopédie. C'est l'histoire des façades des maisons tournaisiennes, et cette partie nous intéresse spécialement par son caractère exclusivement architectonique et artistique. Sous ce rapport, l'ouvrage n'est qu'une des manifestations d'une tendance générale qui s'empare des fervents de l'archéologie à l'heure qu'il est. Il y a quelque vingt ans, on ne se préoccupait, en archéologie, que des grands monuments religieux et civils et l'on croyait avoir tout fait pour l'art en restaurant et en désencombrant les églises ou les hôtels de ville. On oubliait qu'aux époques qui ont créé ceux-ci, ces superbes monuments n'étaient pas des roses au milieu des épines, c'est-à-dire des œuvres d'art isolées, entourées de constructions banales ! Non, jadis les temples et les monuments publics faisaient partie d'un ensemble et ne se comprenaient pas sans leur entourage. En d'autres termes, toute la ville n'était qu'une seule œuvre d'art ; les monuments n'en étaient que des éléments et les constructions les plus infimes, les détails les plus secondaires contribuaient à la beauté de l'ensemble : tout partait si pas d'une seule idée, au moins d'un faisceau d'idées parallèles !

Heureusement, aujourd'hui, on revient à la vraie conception de la beauté des villes ; et, une fois nos grands monuments restaurés, on s'efforcera bientôt de les remettre dans un cadre idoine. Sous ce rapport, la première chose à faire c'est d'estimer, de respecter et de restaurer nos maisons anciennes, et c'est le grand mérite de M. Soil d'avoir mis la main sur tous les trésors que renferme sous ce rapport la ville de Tournai ! Désormais,

aucune main vandale n'osera plus s'acharner sur les façades de la cité scaldine ! Et le mal qui sévit depuis un siècle avec une rage folle, s'arrêtera. Les siècles suivants pourront, grâce à M. Soil, lire toute l'histoire de la ville dans ses façades. Car c'est vraiment un traité d'histoire de l'architecture domestique, que l'Histoire des maisons de Tournai. Plus qu'en aucune autre ville du pays ou de l'étranger, les différents âges, depuis le XIe siècle jusqu'au XVIIIe, y sont représentés. On y voit l'évolution d'un style local qui reste foncièrement semblable à lui-même durant toute la suite des siècles.

« Généralement massives, dit l'auteur, comme il convient à une région qui produit la pierre en abondance, les maisons tournaisiennes sont très peu ornées, mais leurs formes sont correctes ; l'influence des grands monuments religieux s'imposant aux modestes constructeurs des maisons privées.

» A l'époque de la Renaissance, elles prennent un caractère plus ouvert, reproduisant, dans l'ensemble, la silhouette des maisons en bois, mais traitées avec un souci d'architecture qui révèle des architectes et des maçons habitués à manier la pierre ; et leur type est franchement local, tout imprégné encore des traditions gothiques, et bien différent de ce que la Renaissance a généralement produit. Enfin, à l'époque moderne, à partir de Louis XIV, elles se transforment complètement et adoptent les formes que l'architecture, dite classique, se plaît à reproduire encore aujourd'hui, sans, hélas ! les améliorer, ni dans la forme, ni dans le choix des matériaux. »

Les maisons anciennes de Tournai sont en nombre immense. M. Soil en a relevé près de 2500. Il en a examiné à fond 1200 et il en retient 500 pour son travail. Toutes ces maisons n'existent plus à leur état originel. Aussi M. Soil en a trouvé presque autant dans les archives de la ville, dans les comptes, dans les anciens plans et tableaux que dans les rues. Les deux époques les plus fécondes furent tout d'abord le XIIe siècle, ensuite la Renaissance tournaisienne des XVIe et XVIIe siècles. Relativement à d'autres villes du pays, Tournai ne possède qu'un nombre restreint de maisons gothiques.

L'auteur classe ses documents, par ordre de périodes, en sept chapitres. Pour chacun il donne, tout d'abord, les caractères généraux de la période, ensuite l'analyse des spécimens remarquables qu'elle a produits. A ce propos, n'eût-il peut-être pas été plus scientifique de commencer par l'analyse pour finir par la synthèse ?

A la fin de l'ouvrage, l'auteur tire ses conclusions. Elles sont éminemment pratiques et propres à exercer le plus salutaire effet sur l'avenir artistique de la cité. S'il nous était permis de n'être pas de l'avis de l'auteur en certain point, ce serait en celui où il parle de la construction des maisons nouvelles. Pourquoi ne pas revenir, dit-il, aux types des belles périodes ? Nous ne pouvons nous empêcher de trouver dans ce conseil un manque de logique. En effet, ce qu'il y a d'intéressant dans les habitations tournaisiennes, c'est que chaque période porte son cachet propre, tout en gardant, à de rares exceptions près, les traditions du style local. Ce serait donc fausser l'histoire que de copier des types déterminés d'âges antérieurs. Pourquoi ne pas agir comme les anciens ? Appliquons les principes de construction

commandés par les matériaux de l'endroit et par l'esthétique locale aux besoins et aux moyens modernes. On fait actuellement, si l'on veut, des maisons magnifiques. Qu'on les fasse aussi à Tournai ; non pas *dans une des variétés* déterminées du style local, mais *d'après les principes généraux* de ce style, de manière à former une variété nouvelle.

Nous faisons cette restriction parce qu'il est d'usage que, dans chaque compte rendu, on en pose au moins une. C'est la seule que nous avons trouvé à faire et l'auteur nous pardonnera de nous en être emparée avec empressement.

ERIAMEL.

LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.

La deuxième église.



LA première pierre de la deuxième église Saint-Jean l'évangéliste fut posée en 1280 *(Chronique de Cep*, p. 40). Tous les écrivains postérieurs sont d'accord sur cette date.

On ne connaît pas exactement celle de l'achèvement total de cette église. En 1312, on y mit le toit, et on en conclut que tout l'ensemble fut terminé alors. Il n'en est rien cependant, car durant tout le XIVe siècle on n'a cessé d'orner les parties terminées et on ajouta des chapelles latérales *(Cfr.* plan).

Avant d'aborder la description du plan terrier, racontons une naïve légende. N'oublions pas, qu'au moyen âge, on attribuait toujours au démon la destruction des grandes entreprises. Ainsi, ce fut lui qui bouleversa les fondations du temple de Salomon, des « Dom » de Cologne et d'Aix-la-Chapelle. Il joua aussi son rôle dans la construction de notre église.

Un « maître d'œuvre » connaissait le secret de poser des fondations dans un sol marécageux sur des peaux de bœuf salées ?

Le secret fut découvert par l'enfant du maître qui le raconta innocemment aux ouvriers.

Furieux de cette trahison, le père tua son enfant qui fut enterré dans l'église.

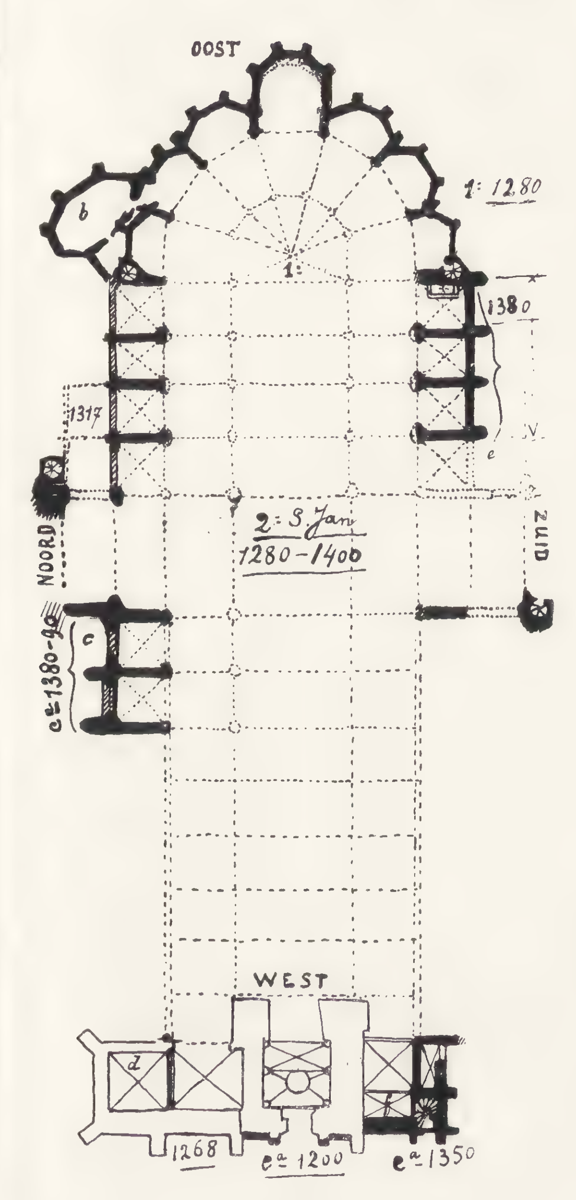
Une bonne centaine d'années plus tard, la femme d'Alart du Hamel, architecte de la troisième église, mourut à Bois-le-Duc et on montrait généralement sa pierre tombale comme étant la dalle tumulaire de l'enfant tué (1) !

Il est inutile d'insister sur la valeur de cette légende ; elle a cependant ce fond de vérité : c'est que les fondations ont coûté très cher précisément à cause de la nature du sol.



LE PLAN. En général, l'on peut dire que le plan correspond exactement à celui d'Amiens. Sept chapelles rayonnantes entourent le chevet et d'autres se rangent le long du bas côté nord.

(1) Inscription : O ghenadig God ontfermt U mijns. Hier leit begraven Margriete van Auweninge Alart Du Hamel, meister van den werke, huisvrouw die sterf op alderheilighe avont ano 1484.



PLAN DE LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.

L'ensemble a trois nefs auxquelles s'en ajoutèrent deux autres en 1497. La disposition des trois nefs est indiquée nettement par la chapelle baptismale conservée en entier. Ce ne fut qu'en 1492 que cette chapelle changea de destination. Primitivement (dans la deuxième église) elle formait la terminaison occidentale de la basse nef du sud.

En 1350, lorsqu'on termina l'église à l'endroit nommé, l'escalier tournant de la tour devint un obstacle à l'intérieur. On le plaça alors en dehors du périmètre sur plan carré (f).

En ce qui concerne les dimensions, nous pouvons ajouter que la longueur était identique à celle de la troisième église (XVe s.); la largeur a augmenté par suite de l'agrandissement du transept et de la nef.

Afin de préciser davantage l'époque de la construction, nous donnerons un aperçu sur deux institutions du courant du XIVe siècle qui modifièrent le plan exposé.

En 1317 on ajouta la chapelle de Notre-Dame, donnant sur le transept nord. On peut y voir une conformité au caractère du style brabançon : en effet, les églises de Hal, Bruxelles, Lierre, Anvers, Bréda, Diest, etc., nous offrent la même disposition, bien qu'elles possèdent déjà une chapelle plus grande au chevet du chœur, dédiée à la Sainte-Vierge. L'érection d'une sodalité (congrégation) de Sainte Marie, fut le motif pour lequel on ajouta des chapelles au côté nord, dans plusieurs de ces localités.

La première de ces institutions fut l'illustre Confrérie de la Sainte-Vierge, qui a tant contribué aux jeux de mystères et de miracles, aux cortèges et aux processions de tout genre. Elle fut l'inspiratrice des sculptures intéressantes et tout à fait uniques, que nous exposerons lors de la description de la troisième église (actuelle).

Pour la notice historique de cette première institution, nous pouvons signaler son érec-



TOMBE DE MARGUERITE, ÉPOUSE D'ALART
DU HAMEL ARCHITECTE DE LA CATHÉDRALE.

tion, en 1317, par G. de Uden, et son approbation, l'année suivante, par Adolphe, évêque de Liége. Les chartes originales de ces faits existent encore de nos jours.

Au XVe siècle surtout, la Confrérie se développa de telle façon que dans la plupart des villes néerlandaises et de la Westphalie, elle avait ses proviseurs chargés de percevoir les contributions.

Il va de soi que les richesses recueillies par le grand nombre de frères eurent une influence des plus sensible sur la splendeur de la petite chapelle. En 1381 et 1386 les peintres J. van Vlymen et J. de Leyde décorèrent d'or et de vermillon ses parties architecturales.

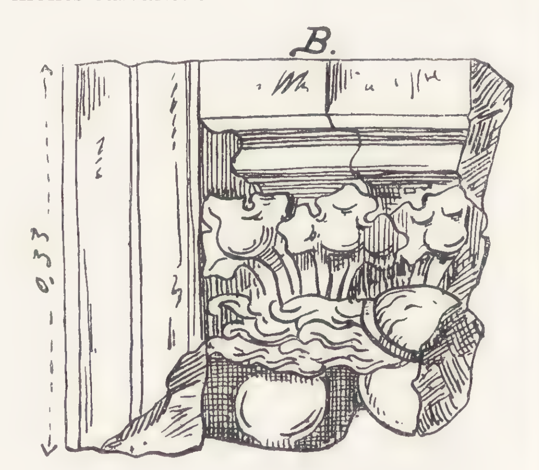
L'autel était surmonté d'un retable en petits panneaux sur lesquels on admirait les typologies de l'Ancien Testament ayant rapport à la Sainte Vierge, mises en relation avec le Nouveau Testament.

Les comptes de la Confrérie nous parlent d'un buffet d'orgue restauré en 1342 et d'une clôture (1382) qui séparait la chapelle de l'église.

La deuxième institution qui modifia le plan fut le Chapitre.

Adam de Mierd étant devenu curé de l'église, obtint de J. v. Arckel, évêque de Liége, l'érection du Chapitre, en 1366. Les trente autels existant à cette époque furent destinés aux chanoines. Il s'ensuivit que les gildes et le clergé administrant la paroisse cherchaient à obtenir un nombre d'autels plus considérable, puisque les mêmes besoins continuaient à exister.

Dès lors nous voyons les grands changements suivants :



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.
SCULPTURE DE LA 2e ÉGLISE.

Entre les contreforts saillants de l'église, on établit les chapelles indiquées sur le plan. Pendant les années 1370 à 1390, les travaux furent continués ; en 1380, on exhaussa le sol et on construisit les chapelles latérales du chœur.

On exhaussa le sol une seconde fois, lors de la construction de l'église actuelle, et

c'est ainsi qu'à l'intérieur (voir coupe 2) les contreforts entre les chapelles rayonnantes sont enfoncés dans le sol sur toute la hauteur de leurs bases, et dans les chapelles construites de 1380 à 1390 (voir coupe 2') ils sont à moitié cachés sous le pavement actuel.

A part les éléments du style rayonnant bien caractérisé, la hauteur du sol reste pour nous l'argument pour les époques différentes de la construction.

Pour la description de la deuxième église nous ne pouvons donner que peu de chose, car il n'est resté qu'une petite partie du bâtiment de la période gothique secondaire. Tout ce qui est marqué en noir foncé sur le



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC. COUPE SUR LES CHAPELLES RAYONNANTES.

plan ci-dessus est partiellement uni à la troisième église, sauf la chapelle baptismale conservée en entier.



ÉGLISE DE BOIS-LE-DUC. CHAPITEAU.

Les murs étaient entièrement revêtus de pierres naturelles, l'intérieur étant un remplissage de briques.

Les parties architecturales montraient toute leur valeur par une sculpture artistique consistant en têtes et en fleurs.

Les colonnes avaient un plan cruciforme et des chapiteaux peu élevés.



ÉGLISE DE BOIS-LE-DUC.
CUL-DE-LAMPE.

Les clefs de voûte étaient ornées d'anges portant des phylactères ou des têtes entourées de feuillage.

Les nervures et colonnettes se couronnaient par des corbeaux en forme d'anges de toutes espèces.



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.
CUL-DE-LAMPE ET CLEF DE VOUTE.

Le principe de décorer les lignes et points principaux de la construction par la sculpture, est un des principes de l'esthétique appliquée. Tout bâtiment « parle » par ses formes et le fait davantage si les éléments principaux s'accusent et se détachent.

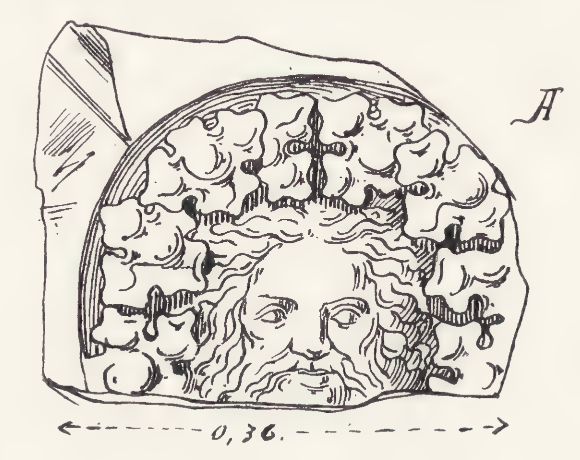
Nous pouvons dire la même chose d'une bonne polychromie : elle rehausse l'effet, l'aspect et le caractère du bâtiment.

En 1882, l'on découvrit aux profils et colonnettes de la deuxième église (S.-O.) les traces de la peinture primitive. Elles consistent dans des bandes rouges et dorées mises horizontalement autour des fûts. La ligne horizontale est en rapport avec la deuxième période gothique, moins svelte et aérienne que la troisième, où tout est vertical.

Cette église fut incendiée l'an 1419. Mais elle se releva bientôt de ses ruines comme un phénix se relève de ses cendres.

Pour plus de précision, nous ajoutons ici quelques fragments de la deuxième église, découverts lors de la restauration en 1883-1887.

Les sculptures ci-données ont été remployées pour reconstruction après l'incendie de 1419. La partie sculpturale était cachée dans le mortier, le côté postérieur affleurant la paroi. On y remarque deux clefs de voûte, deux chapiteaux et deux pieds de stalle d'une facture admirable et assez bien conservés. Ces restes sont conservés dans les chantiers, au pied de l'œuvre, avec d'autres



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.
CLEF DE VOUTE.

témoins nombreux de la splendeur de l'église précédente.

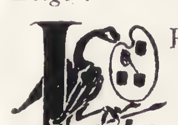
Dans un article suivant nous traiterons de l'église actuelle du XVe siècle, indiquée sur la coupe au chiffre 3.

F.-X. SMITS.

L'INDUSTRIE DENTELLIÈRE.

La dentelle à la main. Pour éviter sa déchéance. Un concours.

Il y a quelques jours on lisait dans l'*Etoile Belge :*



ES incessants progrès du machinisme, les nécessités de la fabrication accélérée, le besoin de répandre sur le marché des produits de prix relativement bas, ont, pour l'industrie dentellière, arrêté la marche d'un développement qui permettait d'attendre des merveilles plus inestimables que celles d'autrefois.

A l'heure présente l'industrie dentellière traverse une crise à laquelle il importe d'apporter des remèdes. Il est nécessaire de

provoquer le relèvement des industries antiques telles que celles de la dentelle, car aucun « métier » ne personnifie plus noblement l'union de l'art et de l'industrie.

Il est peu de métiers à la prospérité desquels s'attache un plus vif intérêt et, pour notre pays, l'industrie dentellière est en quelque sorte une industrie nationale qui. pendant de nombreuses années, a nourri des milliers d'ouvrières flamandes qui ont aidé à rendre célèbres plusieurs de nos provinces. Aujourd'hui encore, la Belgique est un des centres de production dentellière les plus actifs et les plus réputés.

Dans la préface d'un intéressant ouvrage sur *les Dentelles à l'Aiguille,* dû à l'expérience de M. Antoine Carlier, M. E. Gevaert, directeur du *Bulletin des Métiers d'Art,* constate qu'il s'en faut de beaucoup que les produits actuels aient conservé les mérites des anciens genres. La dentelle a non seulement traversé de grandes crises commerciales, elle a perdu, comme tous les métiers d'art, les qualités de composition et de goût qui faisaient autrefois sa principale valeur.

Ce mal a été aperçu partout et, en un temps de grande concurrence internationale, les nations dentellières ont bientôt vu que c'est surtout par la perfection du travail que leur industrie triompherait sur les marchés. Aussi ces nations n'ont-elles pas hésité à prendre des mesures pour améliorer la formation professionnelle des artisans de la dentelle.

On a envisagé les grands avantages moraux et matériels découlant de l'encouragement du travail de la dentelle, industrie rurale, dont les salaires sont, pour les humbles travailleurs des villages, un appoint considérable, sans lequel le besoin les chasserait, loin des campagnes, vers l'usine. Le relèvement de la dentelle, dit M. E. Gevaert, se préconise en vue d'un grand bien social. A cette fin, on a organisé depuis longtemps, avec l'initiative et l'effort privés et l'assistance des pouvoirs publics, un grand nombre d'écoles dentellières.

On n'a pas uni pourtant, comme en France, jusqu'à les confondre, l'enseignement professionnel et l'enseignement primaire. Néanmoins, de l'avis des spécialistes, nos écoles dentellières ont eu pour effet de conserver à l'industrie un personnel qui aurait pu lui faire défaut et de doter ce personnel d'une certaine habileté.

Nos fabricants de dentelles reconnaissent que, malgré les grands sacrifices qu'ils s'imposent, ils éprouvent beaucoup de peine à obtenir l'exécution de travaux d'art proprement dits. La conséquence en est que les plus belles commandes passent à la concurrence italienne ou française.

Le remède que nous devons employer a été tenté à l'étranger.

En France, M. Vigouroux, député, entreprenait récemment une campagne en faveur du relèvement de l'industrie dentellière. Il faisait appel au concours des initiatives particulières pour relever ou encourager la gracieuse industrie dont la prospérité intéresse tant l'art et la mode.

M. Vigouroux attend beaucoup de l'initiative privée. Son action, selon lui, doit s'exercer dans trois directions différentes :

1° Organisation de l'apprentissage et amélioration de la condition des ouvrières pour

empêcher de tarir les sources mêmes de la production ;

2° Amélioration des dessins et adaptation aux variations de l'art et de la mode ; meilleure protection de la propriété des dessins ;

3° Emploi aussi large que possible de la dentelle à la main dans la lingerie, l'ameublement, pour le costume féminin, etc.

En Autriche, et, depuis peu, en France, on a créé des écoles de perfectionnement, où l'on enseigne notamment le dessin ornemental appliqué à la dentelle. Car, si la plus habile dentellière ne peut qu'exécuter les cartons qu'on lui soumet, il s'en faut de beaucoup que tout artiste puisse créer de pareils cartons. Nul ne mène à bien ce travail sans une connaissance parfaite des conditions médiates et immédiates de la technique, sans un sentiment fin et sûr de la matière, de ses qualités et de sa mise en œuvre, en d'autres termes, il doit posséder le *génie de la dentelle*. Et ceci ne peut s'acquérir qu'au prix d'une éducation spéciale. C'est cette éducation qu'il faut fournir aux meilleurs praticiens du métier, si l'on veut voir la Belgique se distinguer dans la production de la dentelle.

L'Exposition de Liége contribuera, en quelque sorte, par son Salon de Dentelles, à susciter des initiatives et à attirer l'attention sur la grâce et le charme qui se dégagent de l'art de la dentelle, un des prestiges de la parure féminine.

Peut-être l'industrie dentellière trouvera-t-elle bien l'occasion de se voir encouragée comme il convient ! Peut-être les dames de notre aristocratie s'imposeront-elles de ne porter que la dentelle nationale, comme le font les dames de l'aristocratie viennoise !

Le Salon international de la Dentelle à l'Exposition liégeoise est organisé par un comité placé sous le haut patronage de la princesse Albert et sous la présidence de M[me] la comtesse John d'Oultremont.

Il comportera plusieurs salons de style Louis XV qui communiqueront par un couloir avec la Section de l'Enseignement professionnel.

Les organisateurs ont tenu de nombreuses réunions en ces derniers temps et M. le ministre Francotte se trouvait parmi eux, apportant son appui à l'œuvre entreprise pour le relèvement de l'industrie dentellière en Belgique.

La princesse Albert, qui s'intéresse beaucoup à la réussite du Salon de la Dentelle, compte le visiter très souvent. Un petit salon spécial sera aménagé à son intention dans ce Salon, et chaque fois qu'elle se rendra à Liége, c'est là que son Altesse Royale se reposera et recevra.

A l'occasion de l'Exposition, un concours international de dessin destiné à la dentelle à la main est organisé et nous pouvons annoncer qu'il donne les meilleures promesses car, à l'heure actuelle, 13 adhésions des fabricants les plus importants sont parvenues en vue de ce concours.

Nous croyons devoir reproduire le PROGRAMME de ce concours :

Art. 1[er]. A l'occasion de l'Exposition, de Liége, il est ouvert un concours de dessin spécialement destiné à la dentelle à la main.

Art. 2. Le concours de dessin n'est limité à aucun objet déterminé.

Il importe de ne pas perdre de vue que le but du concours est de provoquer la création de dessins et de points nouveaux.

Le jury spécial qui sera constitué attribuera les récompenses surtout aux dessins se distinguant par leur nouveauté et leur originalité.

Art. 3. Les récompenses consisteront en médailles d'or d'une valeur de 500 francs, en médailles d'argent et en médailles de bronze.

Art. 4. Les dessins qui seront jugés dignes d'une récompense seront exposés d'une manière spéciale.

Art. 5. Les envois à soumettre au concours devront être expédiés du 1er au 31 mai 1905. Ce concours a surtout pour but de provoquer la création de dessins et de points nouveaux pouvant aider à la rénovation de la dentelle à la main.

Le jury s'attachera principalement à récompenser l'originalité du dessin et la nouveauté de l'aspect.

Le comité espère provoquer ainsi l'éclosion de formules nouvelles dont profiterait l'industrie de la dentelle à la main.

Il faut espérer que ce sera là un pas important fait dans la voie du relèvement de l'industrie de la dentelle à la main, si florissante et si honorable autrefois pour le pays.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A BRUGES.

L'ARCHITECTE De la Censerie a terminé depuis peu de jours les plans de la restauration de la façade ouest de l'église Notre-Dame à Bruges. Ces plans ont été soumis à l'examen de la fabrique d'église et de la commission des travaux de la ville.

Ils constituent certainement un travail remarquable et promettent beaucoup pour l'heureux achèvement de la restauration d'un édifice dont l'intérêt est considérable.

La façade occidentale de l'église de Notre-Dame représente, dans ses dispositions générales, un type que l'on retrouve dans quelques autres églises scaldéennes, notamment à Saint-Nicolas de Gand, qui a des affinités évidentes avec maintes églises allemandes, et dont l'une des caractéristiques consiste dans les deux tourelles contournant les extrémités de la façade.

Cette façade avait reçu des modifications et des adjonctions multiples. Plusieurs porches s'étaient succédés à ses pieds. Enfin, la voirie, remaniée considérablement, depuis des temps très anciens, aux abords du pont de l'hôpital, devait encore compliquer le problème.

Selon le projet de restauration, l'accès à l'église nécessite la descente de plusieurs marches et le porche, qui rétrécissait la voie déjà très étroite, est supprimé. On entre par un simple mais vaste portail dont les montants sont formés de tores annelés.

Les tourelles sont relevées avec leurs colonnettes montant jusqu'au sommet et reliées, sous chaque cordon d'étage, par de petites arcatures. Ces tourelles sont couvertes en pierre bleue : la petite flèche qui forme cette terminaison s'achève en pommeau. Certaines objections ont été faites quant à cette partie du projet. C'est peut-être, en ce qui concerne l'extérieur, la seule partie dont l'incertitude soit entière et dont la restitution puisse faire l'objet de discussions importantes. La solution dépend ici de la science et surtout du goût de l'architecte.

L'on voudrait voir, paraît-il, ces terminaisons allégées, surélevées et couvertes en ardoises. Qu'en faut-il penser? Couvertes en

ardoises, seront-elles moins massives ? Ce n'est pas du tout certain. Et puis faut-il souhaiter un aspect moins massif à ces terminaisons ?

Sur le papier tout au moins, l'effet produit par le projet — c'est peut-être plus imputable au monument moins qu'à l'architecte, — frappe par une certaine maigreur doublée d'un peu de raideur. Cette note ne s'exagérerait-elle pas encore à la modification que certains proposent ?

A l'intérieur, l'aspect est absolument contraire et bien moins de réserves sont à faire au projet. L'effet est empreint de grandiose et de sévérité. Les proportions sont larges et majestueuses.

La façade ouest se décore admirablement d'une rangée de dix arcatures ogivales aveugles. Au-dessus d'elles, une série de dix arcatures en plein cintre semblables à celle dont se compose *le triforium*. Les six arcades centrales sont à claire-voie et avec les jours qui la surmontent et qui se composent de trois grandes baies ogivales, elles forment le vitrail occidental. Seuls, ces trois jours sont de l'invention du restaurateur.

A droite et à gauche du grand portail, composé de deux ouvertures, le soubassement s'étend, orné d'arcatures qui se prolongent dans les nefs latérales. L'existence primitive de ces arcatures à cet endroit ne me paraît pas douteuse. On a retrouvé leurs traces d'une manière indubitable. Elles sont apparues derrière le banc d'œuvre garnissant une partie du mur occidental. Elles s'amorcent également dans l'encadrement d'une tombe du XVIe siècle, dont il reste trop peu de chose sans doute pour justifier la restauration, mais qui a dû être fort intéressante.

Cette restauration nécessitera l'enlèvement de la figure du *Salvator mundi* (XVIe siècle) ornant le fond de la nef. Les statues d'apôtres de la même époque et du même style auront-elles semblable sort et se propose-t-on de les enlever ? Elles ne sont cependant pas sans intérêt ni sans mérite. ÉGÉE.



A GAND.

M. F. VAN VOLDEN a fait don à la ville d'un dessin, qui doit dater des environs de 1850, et qui représente le Beffroi. A la hauteur des cadrans, on peut voir des fenêtres ogivales aux quatre faces du campanile.

Vérification faite, l'appui de ces fenêtres, et une partie de leur contour se retrouvent aujourd'hui encore; si l'on ne peut les voir de l'extérieur, c'est qu'un mur de briques et un châssis vitré les masquent.

Le document nouvellement produit donne une importance toute particulière à l'ancien dessin du beffroi, datant du XIVe siècle — où ces fenêtres ogivales figurent — et que l'on considérait assez généralement, jusqu'ici, comme fantaisiste.

Désormais il faut admettre comme très probable que ce dessin reproduit le plan primitif de l'édifice. B. P.



REPRODUISANT la question — à laquelle il n'a pas été répondu — de notre correspondant, M. Isidore Trektang, *le Bien public*, sous la signature de M. A. Dutry, conclut :

« Après les poutres postiches, les plafonds postiches, voilà choses qui ne cadrent guère avec les principes qui doivent présider à toute restauration de monuments médiévaux ! En voyant exécuter ce travail, nous avions cru à du provisoire, mais il paraît qu'il s'agit en l'espèce de tout ce qu'il y a de plus définitif. »



NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Concours d'architecture de 1905. La Direction du *Bulletin* a reçu plusieurs lettres, anonymes ou non, demandant des renseignements complémentaires relatifs au programme du concours.

Il n'a été répondu à aucune de ces lettres. L'impartialité nous a paru le vouloir ainsi, et nous nous sommes réservés d'y répondre éventuellement par la voie du *Bulletin*.

Mais nous estimons qu'aucune des questions posées ne nécessite une réponse pour la clarté ou la suffisance du programme.



1° Le programme du concours nous a paru suffisamment complet. En tous cas, le jury pour apprécier les projets, se posera dans la limite des conditions énoncées par le programme. Il tiendrait compte des obscurités ou des lacunes de celui-ci, s'il y en avait à ses yeux.

Exemple d'une question rentrant dans cette catégorie :

La chaufferie, l'éclairage électrique, les autels, le beffroi des cloches, les confessionnaux et le mobilier sont-ils à compter dans la somme de 200,000 francs ?



2° D'autres questions doivent pouvoir être résolues par la science des concurrents. A elle de fournir les bases subjectives que le jury appréciera.

Exemple :

Combien de fidèles peut-on placer par mètre carré ?



3° D'autres enfin trouvent leur réponse dans une bonne interprétation des conditions publiées. Le jury interprétera celles-ci à son tour.

Exemple :

Ne pourriez-vous pas renseigner sur le cube de moellons à provenir de la démolition de l'ancienne église ?

Retenons que pour motiver son vote, le jury aura constamment à l'esprit et sous les yeux le programme du concours.

BIBLIOGRAPHIE.

L'Exposition des « Primitifs Français » au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale, par Georges H(ulin) de Loo. Bruxelles, G. van Oest et Cie.

Après tant de critiques trop partiales et de louanges trop chauvinistes qu'a fait naître en France la célèbre exposition des *Primitifs français* à Paris, il fait bon de trouver sous la main des études d'un jugement plus sain et plus pondéré.

Nous aimons à citer, entre-autres articles, ceux de M. H. Hymans, dans les revues *Onze Kunst* et l'*Art flamand et hollandais,* ainsi que la communication pleine d'intérêt et savamment rédigée de M. Georges Hulin, professeur à l'Université de Gand, faite à la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, le 11 mai de cette année.

Celui qui, il y a deux ans, entreprenait, dans son *Catalogue critique de l'exposition des Primitifs flamands à Bruges,* de dire de dures vérités à ses amis les Français, au sujet de leur inertie et de leur incurie à sauvegarder les der-

niers restes de leur art primitif, se sent justement forcé, à présent, à combattre un écart tout opposé. C'est qu'en France il y a vraiment un réveil artistique — espérons que, durable, il ne ressemblera point à la fumée qui s'élève dans l'air pour disparaître aussitôt ; — mais cet engouement, cette exaltation, bien française, de l'heure présente, a incité plus d'un critique d'art, même très sérieux, à outrepasser les règles essentielles de la saine critique et à empiéter sur le domaine du voisin.

Il est à craindre que, sous la poussée réactionnaire, on enlève à l'héritage, que nous ont légué les maîtres, nos aïeux, maintes pièces authentiques et que, « quand on se trouve en présence d'une œuvre dont tout le caractère national n'est pas nettement accusé, on songe tout naturellement à la France et ainsi on va découvrir beaucoup d'œuvres « françaises » qui ne l'ont jamais été ».

Et de fait, ne vit-on pas à Paris, cataloguées comme françaises, des œuvres purement flamandes, d'autres dans lesquelles l'influence flamande paraît à toute évidence. Ensuite — tendance plus grave et plus dangereuse encore — plusieurs de nos peintres sont d'ores et déjà naturalisés Français, soit par annexion géographique, soit par déplacement de frontière, soit par francisation d'un nom.

L'objet de la communication de M.G. Hulin, dont nous entretenons le lecteur, se formule : *Quelles sont, d'après les documents que nous montre l'Exposition de Paris, les traces plus ou moins manifestes de l'influence exercée sur les écoles françaises, par la révolution artistique due aux frères van Eyck ?*

1) Quel était l'état de choses avant les van Eyck ?

Le XIIIe siècle fut, sans contredit, le grand siècle français.

Au cours du XIVe siècle, la situation change. Les Pays-Bas prennent une place prépondérante, nos artistes sont partout : dans nos provinces, en Bourgogne, même dans la France royale. « On peut dire que si, vers 1400, Paris, alors à l'apogée de sa splendeur, reste le plus grand débouché d'art dans toute l'Europe occidentale, cette production elle-même est devenue, jusque dans le cœur de la France, un métier de Flamands. »

Parce que les productions artistiques des Flamands, exécutées en France et celle des nationaux, sous l'influence des premiers, ont tant de traits de ressemblance, on a jugé prudent d'appeler l'art qui fleurissait en France, du XIVe au seuil du XVe siècle, l'art franco-flamand.

Quoiqu'il soit hors de doute que l'influence de nos peintres fixés en France ait été prépondérante, nous admettons qu'eux aussi se sont sentis influencés par l'ambiance et le commerce avec tant d'autres artistes des provinces de la Gaule et de l'Italie.

Mais déjà au second quart du XVe siècle, la France avait cessé d'être le foyer artistique de l'Europe occidentale. Le brillant Paris était éclipsé. Les ducs de Bourgogne établissaient, de plus en plus exclusivement, leur cour, la plus riche et la plus fastueuse de l'Europe entière, dans les Pays-Bas, à Lille, puis à Bruges, puis à Bruxelles.

Il est à noter que l'arrivée des ducs de Bourgogne dans nos provinces ne fut que la cause occasionnelle de l'efflorescence merveilleuse de l'art néerlandais. *Cet art était déjà né* (p. 19). C'est cet art qui avait fleuri avant ce temps dans nos provinces sous Louis de Maele et nombre d'autres protecteurs éclairés, qui avait fleuri en Bourgogne, qui avait été recherché à la cour royale, chez les ducs d'Anjou, d'Orléans et de Berry.

On eut ensuite, du vivant même de Jean van Eyck et sous ses continuateurs, l'expansion triomphale en Europe de l'art Eyckien.

2) Quels sont les caractères distinctifs de cet art nouveau que nous devons à Hubert et Jean van Eyck ?

En général, « c'est une analyse plus exacte, plus profonde, de l'aspect visuel de la nature, non seulement de la forme et de la couleur propre des choses, mais, et ceci est l'innovation essentielle : les yeux se sont ouverts à la perception des valeurs lumineuses, et, par suite, à la perspective aérienne ; c'est la conquête de la troisième dimension de l'espace ; c'est le jeu des

lumières et des ombres, des demi-tons et des reflets ; c'est le relief et le volume des corps ; c'est encore le paysage étendu, avec toutes ses différences d'éclairages, y compris les rayons du soleil ! »

En particulier, c'est — apport personnel de Jean — le travail d'après le modèle posé... la draperie « non plus simple surface impalpable, mais traitée comme une matière qui a son épaisseur et son poids, comprise aussi d'une façon très spéciale dans les cassures de ses plis. Cette façon particulière de casser les plis des draperies au contact du sol est peut-être, de tous les caractères de l'art Eyckien, celui qui dénonce le plus visiblement ses imitateurs : *partout où ces cassures se trouvent, on pourra dire qu'a passé l'influence directe ou indirecte du maître.* »

Ajoutez à cela l'étude approfondie, détaillée et savante de la figure humaine. Et quelle différence de traiter le portrait en Italie et en Flandre !

Conception italienne : profil, visant uniquement la forme, généralement abstraction faite de la lumière et de l'ombre, parlant surtout par la silhouette.

Conception flamande, due principalement à Jean van Eyck et continuée par ses imitateurs : portrait vu de trois quarts, souvent les bras appuyés sur un parapet, quelquefois les bras croisés avec les mains cachées dans les manches, ordinairement lumière venant du côté du profil, avec forte opposition de clairs et d'ombres. *Quand nous retrouverons cette dernière formule dans n'importe quel pays, nous pourrons dire qu'elle marque une influence flamande.*

3) Le savant auteur de la docte communication démontre, avec plein succès, que cette influence néerlandaise passa d'abord dans la région de la Loire, le cœur de la France royale, le principal foyer de l'art français proprement dit. Puis dans le bassin du Rhône, où elle pénétra à la fois par la Bourgogne et par la Provence.

Ce fait est fort compréhensible. « Par sa position géographique, par ses rapports traditionnels avec les Pays-Bas, la France devait être des premières à subir cette influence. On peut être sûr que celle-ci y pénétra dès avant 1440. »

Nous ne pouvons qu'indiquer sommairement quelques exemples ayant subi l'influence flamande. Nous citons : les anges de la chapelle de Jacques Cœur à Bourges (voir G. H., p. 23), les portraits de Jehan Fouquet (ibid., p. 25 et suiv.), auquel sont attribués faussement les deux portraits des collections Liechtenstein et Wilczek (ibid., p. 31 et suiv., exposition n° 51 et n° 43). L'Annonciation d'Aix (ibid., p. 35, exposition n° 37, *(cfr* H. Hymans dans *Onze Kunst,* 1904, n° 8, août, p. 41). L'œuvre du grand peintre bâlois Conrad Witz (ibid., p. 37 et suiv.) ; de Nicolas Froment (ibid., p. 43) ; voire même d'Euguerrand de Charronton (ibid., p. 45) ; enfin la célèbre Piéta de Villeneuve (ibid., p. 47, exposition n° 77).

Quelle est la conclusion de l'étude documentée de M. G. Hulin ? La voici :

« Une conclusion générale à tirer de cette rapide revue, c'est que, au milieu du XVe siècle, il n'y a, en Europe, que deux types de peinture tout à fait originaux et doués d'une puissance d'expansion : celui de l'Italie centrale et celui des Pays-Bas. De ces deux centres de pression maximale s'échappent des courants qui se répandent et se croisent dans toutes les autres régions : l'Allemagne, la France, la Provence, l'Espagne, les deux Siciles. A la suite du renouvellement de la peinture par les frères van Eyck, le courant flamand prédomina d'une façon marquée, sinon exclusive. Plus tard, ce fut le courant italien qui prit le dessus et qui finit, au XVIe siècle, par l'emporter jusqu'au sein même des Pays-Bas. »

J.-B. DUGARDYN.

❧❧❧

A*UTOUR DES PRIMITIFS. Le Bluff flamand,* dans *Wallonia,* XIIIe année, nos 6 et 7, juin-juillet 1904, p. 181 et suiv. Liége, 10, rue Henkart.

S'il faut en croire M. Olympe Gilbart, auteur de l'article en question, la dernière heure de gloire de l'école primitive flamande a sonné. Qu'il nous soit pourtant permis, en entendant

ce sonneur de glas funèbre, de faire quelques hâtives remarques sur plusieurs points. Nous n'entrons pas dans les détails de l'exposition de Paris, ils sont insignifiants.

Il est certain — personne ne peut en douter — que les merveilleuses expositions de Bruges, 1902, et de Paris, 1904, ont procuré aux savants et spécialistes l'occasion de *modifier certaines attributions téméraires et remettre dans beaucoup de cas les choses au point*. En vérité, il y avait et il y a encore toujours des points obscurs, des questions à élucider. Mais que *jusqu'en ces dernières années l'histoire de l'art primitif se réduisait à l'étude de deux écoles principales, l'école italienne et flamande*, c'est là peut-être une idée à M. Olympe Gilbart ; les autres spécialistes et critiques d'art n'ignoraient point l'existence d'écoles primitives allemande, espagnole, française, etc .. M. Gilbart croit avoir fait une découverte et le voilà escaladant l'Olympe pour y claironner, aux quatre coins du monde émerveillé, l'existence d'un Gérard d'Orléans, d'un Jehan Foucquet, d'un Nicolas Froment, d'un François Clouet, etc..., etc..., peut-être même l'existence d'un Olympe Gilbart destiné à faire la découverte.

Si avant les expositions, personne n'ignorait, hormis M. Gilbart, l'existence de nombreuses et belles écoles d'art primitif, tout le monde acceptait de même, — et les expositions n'ont fait dévier que les chauvinistes — la prépondérance indéniable des écoles flamande et italienne. Pour s'en convaincre, nous renvoyons M. Gilbart, parmi nombre de doctes travaux, à la belle étude précitée de M. Georges Hulin.

Chose digne de remarque, dit l'auteur, l'école flamande envahit tous les domaines, s'attribua la plupart des peintres français et wallons et imposa à tous sa prépondérance souveraine... et voilà que les critiques *par défaut de comparaison, par paresse aussi, s'inclinèrent* (gentil compliment à messieurs les critiques). Heureusement, grâce aux deux expositions on change d'avis...

Permettez, M. Olympe, de remettre les choses au point. Ce qui vous causa du dépit, ce fut le titre *officiel* donné à l'exposition de Bruges : *Exposition des Primitifs flamands.*

Nous-mêmes, ne tenons pas à cette dénomination, nous n'en sommes point partisans ; peut-être que le titre de « Primitifs néerlandais » eût été préférable, car, comme dit le savant M. JAMES WEALE, dans l'introduction à son catalogue officiel, *il n'y avait en définitive qu'une seule école dont le nom ancien et réel est* ÉCOLE NÉERLANDAISE *et non pas* ÉCOLE FLAMANDE, *car pour autant que nous le sachions aujourd'hui, les Flandres, durant le XV*[e] *siècle n'eurent que très peu de peintres d'un grand mérite et les plus distingués d'entre eux étaient fils de Limbourgeois, de Hollandais ou de Wallons.*

Quoi qu'il en soit, nous acceptons volontiers les deux nominations comme bonnes, car il est à noter que le mot FLAMAND ne signifie nullement *habitant ou originaire de la Flandre; nous employons* — dit M. HULIN — *le mot* FLAMAND *(a fortiori* le mot NÉERLANDAIS) *faute d'un terme meilleur, dans son sens le plus large et du reste historique, comme adjectif correspondant au nom Pays-Bas.*

Par Pays-Bas ou Néerlande nous entendons, non seulement le pays de langue néerlandaise, c'est-à-dire la Néerlande actuelle et la partie flamande de la Belgique (1), mais aussi la partie wallonne de notre patrie : le pays Mosan, le pays de Tournai, voire même la partie Nord de la France qui, au temps qui nous occupe, faisait partie de la Flandre, du Hainaut, de l'Artois.

Les peintres de cette grande contrée sont tous peintres néerlandais, membres de la grande et illustre école néerlandaise. Il est donc faux en tout point que *nous nous attribuons bénévolement la plupart des peintres français et wallons.*

Qu'on divise l'école flamande ou néerlandaise en groupes distinctifs, nous n'y voyons pas grande impossibilité. Par exemple : le groupe Mosan — dont M. Olympe Gilbart peut être fier à juste titre — le groupe de la Gueldre, le groupe de la Flandre, le groupe de Tournai, le

(1) Il faut y ajouter le Bas-Rhin, et une grande partie de la Basse-Allemagne où la langue parlée est toujours le bas-allemand ou Thiois.

groupe du Brabant, etc., etc. M. Gilbart trouvera peut-être d'autres divisions et subdivisions encore ; mais quoiqu'on divise, il est constant que tous ces groupes, par les rapports étroits et intimes qui existaient entre eux, par une certaine manière uniforme de traiter et d'interpréter les sujets, forment une seule et même école que l'histoire a nommée *École flamande* ou mieux *École néerlandaise*.

Voilà bien la simple et la pure vérité. Et ce n'est pas nous seuls, Belges, Flamands, qui y tenons; mais encore les critiques d'art d'autres nationalités qui se sont occupés de l'histoire de l'École primitive néerlandaise.

Où donc trouver du *Bluff* flamand ? Notre école, que s'attribue-t-elle qui ne lui appartient pas ?

L'Exposition de Bruges, dit M. Olympe, *étiquetait invariablement flamandes toutes les œuvres qu'elle réunissait*... Pardon, monsieur ; le catalogue *officiel*, comme tel, étiquetait d'après la seule opinion — bien des fois erronée — des exposants.

« Les attributions données aux tableaux — disait l'avis de M. J. Weale — sont celles indiquées par les propriétaires et le rédacteur du catalogue ne prend aucune responsabilité à cet égard. » Les savants critiques d'art ont été assez heureux de pouvoir classer définitivement maints tableaux. *(Cfr.* le *Catalogue critique* HULIN et *Die Brügger Leihaustellung von 1902*, von MAX J. FRIEDLANDER. Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer.)

Encore une fois, où trouver le *Bluff* flamand ? Refusons-nous d'admettre l'existence de plusieurs grands peintres Mosans tels que Patenier, Blès, Lambert Lombard, etc. ? *(Cfr.* J. HELBIG : *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, 1903). Nullement, et nous savons très bien que plusieurs des artistes qui affluèrent en Flandre, à Bruges, sont originaires des pays de la Meuse. Tous ces peintres, s'ils appartiennent au groupe Mosan, font en même temps partie de l'école néerlandaise. — Quant à l'origine wallonne de Roger van der Weyden, nous la nions énergiquement. Nous avons prouvé ailleurs — suivant en cela MM. E. van Even et L. Maeterlinck — son origine brabançonne. *(Cfr.* L. MAETERLINCK dans *Verslagen en mededeelingen*, de l'Académie flamande, 1902, septembre, octobre, novembre, pages 125, 129, 139 et BIEKORF, XIV.)

Nous ne *bluffons* pas, nous donnons à chacun son dû ; mais nous tenons aussi à voir respecter notre bien à nous. Il n'y a guère ici de *prétentions envahissantes des* FLAMINGANTS *(sic)*, puisque ce ne sont, non seulement des Belges Flamands qui ont défendu, sans parti pris, sans chauvinisme, l'honneur de leur illustre école primitive, mais des Wallons aussi, des Allemands, des Français, critiques d'art justes et impartiaux.

Il n'y a guère rien de plus heureux que de pouvoir, grâce aux expositions, suivre l'*éclosion picturale dans les différentes écoles*... voire même dans les différents groupes de ces écoles, *qui jadis manifestèrent une réelle originalité*.

Parmi CES GROUPES, nous aussi, *Flamands*, aimons à citer, impartialement, contre tout esprit de clocher, comme un des meilleurs, le groupe *Mosan* qui n'est pas exclusivement wallon.

Parmi CES ÉCOLES, nous nous glorifions de la nôtre... l'*École primitive flamande*... (comme vous dites) *la plus riche et la plus rayonnante*.

Septembre 1904. J.-B. DUGARDYN.



L'ÉGLISE DE HÉRENT, PRÈS LOUVAIN (1).

Le Transept et le Chœur.



CES parties de l'église de Hérent, comptent parmi les meilleures productions de l'époque de transition en Belgique. Leur agencement et leur caractère archéologique démontrent qu'elles furent ajoutées aux nefs à une époque postérieure à la construction de celles-ci. La question se pose, dès lors, quelle était la disposition primitive de la partie orientale ? Sans doute, des fouilles consciencieuses pourraient nous donner de précieux renseignements à ce sujet, mais c'est là un luxe que l'archéologie seule ne peut se payer. Il y a toutefois de bonnes raisons de croire qu'il y eut, dès l'origine, un transept à l'église, et que les murs occidentaux de celui que nous voyons, furent édifiés sur les fondations anciennes. Ce qui le prouve, c'est la manière très curieuse dont on a relié entre elles les deux constructions. Le remplacement des piliers anciens du croisillon par les massifs cruciformes actuels, avait pour effet de reculer l'axe de l'arc qui les reliait aux murs du transept et qui, dès lors, ne correspondait plus à ceux-ci. Le constructeur a racheté cette différence par une série d'encorbellements ainsi qu'on peut le voir sur notre relevé.

C'est là tout ce que nous savons du chœur de la première église. Ce renseignement en manque cependant pas de valeur, car il nous renseigne sur la classe des monuments à laquelle appartenait la primitive église de Hérent. Dans la plupart des églises du même type, le chevet du chœur est plat, et les transepts forment avec celui-ci les trois bras d'une croix grecque (2). Rien ne nous empêche donc de croire que le chevet primitif de Hérent eût la même disposition. Il en résulterait que la construction nouvelle se serait faite, pour les grands traits, dans l'esprit de l'ancienne.

Cela dit, passons à l'examen de cet édifice remarquable.

Comme on peut s'en convaincre par la vue du plan terrier (p. 225), le chœur actuel se compose d'un croisillon quadrangulaire sur les côtés duquel se greffe une travée de même forme (3). Le croisillon est porté par quatre gros piliers cruciformes, dont les angles rentrants sont ornés de colonnettes cylindriques. D'étroites fenêtres en plein-cintre éclairent les côtés du sanctuaire et du transept sud, tandis que son pendant du nord reçoit la lumière par deux baies ogivales et un œil-de-bœuf, et que le fond du sanctuaire est percé d'une imposante rosace.

A l'intersection du transept nord et du

(1) Voir *Bulletin des Métiers d'Art,* 4e année, p. 221.

(2) Cumptich Parc, Bierbeek, Neer-Heylissem.

(3) Ce plan n'est pas rare en pays Rhénan. On le voit à Gebwieler et dans plusieurs églises du bas-Rhin, mais l'exemple qui se rapproche le plus d'Hérent, est bien l'église d'Enkenbach, en Palatinat ; non seulement pour le plan, mais encore pour tout le système de construction et de décoration.

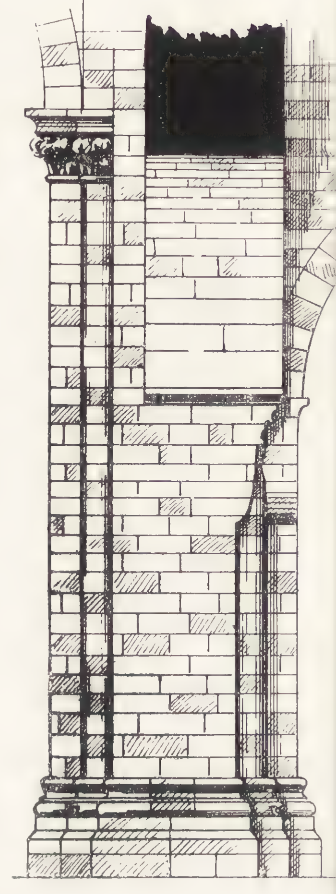
chœur, un étroit escalier à vis est logé dans une très élégante tourelle.

Le chœur avait subi, lors de la reconstruction des nefs, certains remaniements regrettables qui en altéraient le cachet. On avait bouché la rosace et agrandi la plupart des fenêtres, que les restaurateurs viennent de rétablir dans leur état originel.

On a employé pour l'édification du chœur le même grès que pour les nefs et la tour, seulement au sanctuaire on y entremêla, jusqu'à une certaine hauteur, et d'une manière fort irrégulière, un grand appareil en pierre ferrugineuse des environs. Cette curieuse anomalie dans une construction si soignée, est toute faite pour déconcerter nos modernes idées de symétrie et de régularité. Cependant, si on tient compte des remaniements incessants que subit l'appareil, il ne serait pas impossible de trouver dans cette alternance de pierres de deux couleurs, un effet décoratif voulu. Si cette intention était prouvée, l'intérêt du chœur de Hérent y gagnerait encore notablement (1).

L'extérieur de l'édifice est assez richement décoré. A hauteur d'appui, tout autour des trois ailes, règne une plinthe au profil mouluré. De cette plinthe s'élancent de distance en distance, des pilastres de largeur variée, qui se rejoignent en dessous des seuils des fenêtres et en dessous de la toiture, par des séries de petites arcatures aux culs-de lampe sculptés. (V. p. 227).

Jusqu'à hauteur du premier larmier l'édifice est homogène. Mais à partir de là, le transept nord présente certaines irrégularités qui ne manquent pas d'intriguer.



ÉGLISE DE HÉRENT. PILIER NORD-OUEST DU TRANSEPT ET SON RACCORDEMENT AU MUR DES BAS-CÔTÉS.

Les matériaux sont les mêmes que partout ailleurs, la compréhension générale l'est encore, mais les détails diffèrent : les fenêtres sont plus grandes et se couronnent en arcs brisés; les sculptures intérieures présentent les caractères d'un art moins ancien, de même que les modillons de la corniche. Il n'y a pas à douter que cette aile ne soit plus récente que les deux autres, sans que cependant la différence d'époque soit notable. Sommes-nous en présence d'une reconstruction ? C'est possible, mais peu probable, à notre avis. En ce cas, il s'est agi d'un incendie ou d'une destruction

(1) Cette intention n'est nullement prouvée. Des alternances de ce genre se rencontrent dans une foule d'églises. Elles sont sans importance décorative. Leur asymétrie même est une preuve que les édifices étaient destinés à recevoir une décoration appliquée. Le cas d'Hérent ne diffère guère des autres : La quasi-symétrie (fort naturelle d'ailleurs) qui se rencontre dans l'alternance des matériaux, n'est pas un motif suffisant pour voir ici l'exception à un principe constamment suivi. N. DE LA R.

systématique ; mais ne serait-il pas étonnant que le fléau se soit jeté sur une partie seulement, tout en respectant intégralement les deux autres ! Une chose est hors de doute, c'est que le projet primitif comportait deux ailes symétriques au transept. La preuve s'en trouve dans l'identité des parties inférieures et dans un tronçon de pilastre, qui subsiste dans le mur, à côté de la tourelle d'escalier. Celui-ci indique évidemment l'intention d'introduire aussi les autres pilastres et, par le fait même, les arcatures, les fenêtres étroites, en un mot tout le système du transept sud.

L'histoire de l'église, si elle nous était connue, pourrait nous renseigner sur cette question. Nous en connaissons, malheureusement, fort peu de chose. Un diplôme de 1180 nous atteste cependant, qu'en cette année, la comtesse de Flandre, Sybille d'Anjou, fille du comte d'Anjou, et veuve du comte Thierry d'Alsace, donna l'église de Hérent et sa dépendance de Thildonck à son fils Pierre, archevêque de Cambrai, qui lui-même en fit cadeau à son chapitre.

D'après la convention qui s'en suivit, et dont les archives de l'église nous donnent dans le cours des âges, plusieurs exemples, les dîmes et, par le fait même, les frais d'entretien, se répartissaient pour les deux tiers au chapitre, et au desservant pour le troisième tiers. Ne se pourrait-il, en conséquence, que la construction du nouveau chœur ait été entreprise en commun par le chapitre et la fabrique d'église ? Et que cette dernière, ayant à sa charge la construction du transept nord, n'ait pas eu les ressources suffisantes pour mener l'œuvre immédiatement à bonne fin ? Les opérations auraient traîné quelques années, puis le courant artistique s'avançant — nous sommes en pleine transition — on aurait achevé le transept dans le style à la mode. Ceci n'est qu'une hypothèse, mais c'est la plus plausible qu'on puisse faire : elle explique seule toutes les difficultés.

Remarquons ensuite le chevet du chœur. Les arcatures inférieures n'y reposent pas, comme ailleurs, sur des modillons ; elles forment une ligne ondulée dont la courbe est ornée dans toute sa longueur par une moulure. Tout l'espace compris entre le larmier inférieur et le pignon, est occupé par une grande rosace au riche fenestrage. C'est une chose remarquable dans cette église, où règne une telle avarice de lumière, où les murs osent à peine faire place à d'étroites fenêtres, que cette rose superbe, l'une des plus belles et des plus anciennes de notre pays. Il en existe plusieurs sem-



ÉGLISE DE HÉRENT. COTÉ NORD-EST.

blables en Allemagne : à Saint-Cunibert, de Cologne ; au grand Saint-Martin de la même ville, à Enkenbach, mais surtout à l'église de Gelnhausen près Francfort, où l'on trouve au transept deux roses d'une inspiration pour le moins parallèle. Nous en reproduisons une. La parenté avec celle de Hérent ne saurait faire aucun doute.

La belle rosace de Hérent avait été bouchée au temps de la Renaissance, pour permettre l'établissement d'un autel-portique. On l'a réouverte en 1843, lors d'une première restauration de l'église, et l'on y a retrouvé les anciens meneaux en pierre ferrugineuse. Plusieurs archéologues ont exprimé des doutes sur l'authenticité des armatures actuelles : mais il ne manque pas de vieux habitants de Hérent, qui attestent avoir vu la rosace lors de son dérochement. On a, tout au plus, retaillé certaines pièces abimées, mais le dessin original a été respecté.



Phot. de M. le prof. Janssens.

HÉRENT. LE CHEVET DU CHŒUR. ÉTAT ACTUEL.

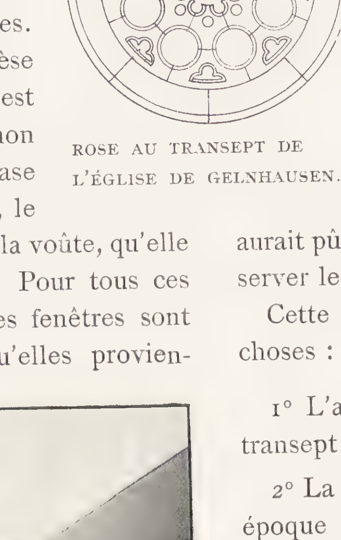
C'est encore lors de la même restauration qu'on a construit, dans l'angle sud-est, une sacristie assez mesquine dans le goût de l'église.

Le transept méridional présente dans trois de ses côtés, au-dessus des fenêtres, une arcade aveugle de même dessin et de même ouverture qu'on prendrait volontiers, à première vue, pour une fenêtre bouchée. On trouve, en Allemagne et en Normandie, plusieurs églises où les transepts sont éclairés par deux fenêtres superposées (1). Mais nous pensons que cela ne fut jamais le cas à Hérent. D'abord, on ne voit ni à l'intérieur ni à l'extérieur de ces arcades aucune trace de remplissage. Ce qui plus est, les fenêtres inférieures du sud et de l'est sont encadrées, à l'intérieur de l'église, dans une grande

(1) Spire, Enkenbach, Boscherville, etc.

arcature en forme de niche ogivale, creusée dans l'épaisseur du mur, et dont la pointe tombe en plein dans le tympan des fausses fenêtres en question.

Or, comme ces niches sont bien originales, il paraît impossible que jamais les fenêtres supérieures aient été ouvertes. Ce qui rend cette hypothèse plus improbable encore, c'est que la fausse fenêtre du pignon dépasse même la ligne de base de ce pignon, et par le fait, le sommet de l'arc formeret de la voûte, qu'elle n'a donc jamais pu éclairer. Pour tous ces motifs, nous croyons que ces fenêtres sont simplement décoratives, qu'elles proviennent d'une imitation trop servile et pas assez raisonnée de certain modèle.



ROSE AU TRANSEPT DE L'ÉGLISE DE GELNHAUSEN.

Lors du dérochement de l'intérieur du transept sud, on trouva, en dessous du formeret des voûtes actuelles, et dans chacun des trois côtés libres, une zône de maçonnerie très irrégulière, dont la limite inférieure formait un plein cintre qui semblait avoir délimité une voûte plus ancienne à arêtes. Cette découverte nous a suggéré l'hypothèse qu'on aurait pû, dans la construction actuelle, conserver le fonds du transept sud ancien.

Cette supposition expliquerait bien des choses :

1° L'asymétrie du plan des deux ailes du transept;

2° La présence de fenêtres si petites à une époque déjà avancée (ce seraient les anciennes fenêtres remaniées) ;

3° La présence des fenêtres bouchées. On aurait laissé en place les anciennes baies, bien placées pour la voûte moins élevée. Lors de la reconstruction, pour racheter le surplus de hauteur, on aurait ajouté une fausse fenêtre sur ces trois côtés.

Ajoutez à cela que c'est la seule hypothèse qui explique la présence des demilunes en appareil irrégulier, dont nous venons de parler.

Les détails les plus intéressants de l'extérieur sont, à coup sûr, les arcatures et leurs consoles, qui sont des monuments de toute première importance pour l'histoire de la sculpture décorative. Celles du côté nord sont taillées dans une seule assise, celles du côté



Phot. Alexandre.

ÉGLISE DE HÉRENT. LE CHŒUR ET LE TRANSEPT, AVANT LA DERNIÈRE RESTAURATION.

sud sont appareillées. Les consoles représentent une infinie variété de sujets.

Nous en reproduisons quelques-unes. On y voit, à côté de simples corbeaux à tracé géométrique, des feuillages et des crochets végétaux interprétés de façons diverses, des têtes et des bustes d'animaux, des figures humaines, même des personnages entiers dans les poses les plus variées et les moins esthétiques !... Il en est que nous n'osons reproduire !

On voit qu'évidemment cette partie de la décoration a été laissée entièrement à la libre fantaisie des ouvriers. Aussi peut-on y saisir sur le vif les idées des ateliers de sculpture de l'époque. Il y a, dans les modillons, non seulement une frappante variété de sujets, mais encore une grande diversité de style. Certaines pièces sont beaucoup plus archaïques que d'autres. Ne peut on pas y voir un signe de la présence d'ouvriers de diverses générations; les vieux travaillant



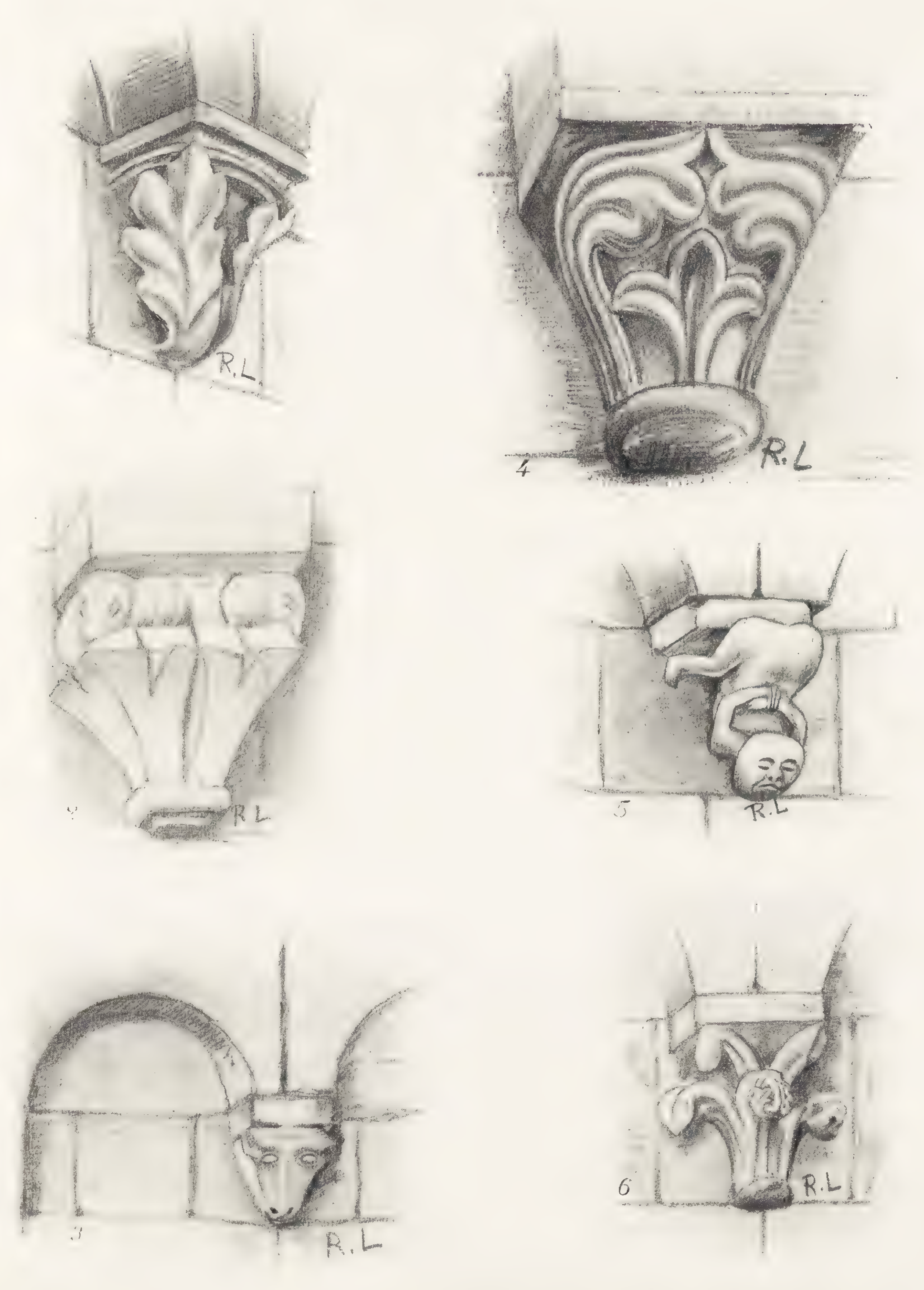
ÉGLISE DE HÉRENT. SCULPTURES D'UN CHAPITEAU DU TRANSEPT. Dessin d'après nature.

d'après l'ancien système, les jeunes avides de nouveautés et de réalisme ? Nous le pensons.

Pénétrons à présent dans l'intérieur du chœur. Nous savons déjà avec quelle ingéniosité la construction nouvelle fut reliée aux parties existantes. On démolit le pilier carré qui, sans doute, fermait la nef, pour le reconstruire, engagé dans l'un des quatre piliers cruciformes du croisillon. Ceux-ci sont des modèles d'élégance. Nous connaissons déjà leur tracé par l'examen du plan, mais leurs bases et leurs chapiteaux méritent aussi de fixer l'attention.

Les bases, en pierre ferrugineuse, sont richement profilées, et les angles sont rachetés par des enroulements très stylisés.

Des sculptures, exécutées également en grès brun, et présentant une grande richesse et une non moindre variété, ornent les chapiteaux. La forme dominante y est, cependant, le crochet végétal, dont la tige s'épanouit en boutons à peine éclos, comme à l'église Saint-Jacques, de Louvain et à la porte romane de l'hôpital de la même ville. Du côté nord-est, on trouve les mêmes crochets, enlacés en treillis comme à Saint-Germain, à Tirlemont. On y voit aussi des feuillages plats en bas-relief et certaines figures historiées : Deux oiseaux accostés face à face, un buste de femme échevelée tirant la langue, une autre arrangeant sa chevelure au sommet de sa tête, enfin une troisième, qui roule des yeux terribles. Devrait-on voir dans ces trois têtes la représentation des trois concupiscences ? On l'a prétendu ! Toujours est-il que la femme tirant la langue, est représentée souvent dans la sculpture romane, entre autres, d'une façon presque



Croquis d'aprés nature.

CULS-DE-LAMPE DES ARCATURES EXTÉRIEURES
AU TRANSEPT DE L'ÉGLISE DE HÉRENT.

identique à l'imposte de la porte de Louvain. A ce propos, faisons remarquer ici l'étroite affinité qui existe entre les sculptures de cette porte et celles du chœur de Hérent. Nous avons déjà signalé la parenté pour les crochets ; le buste de femme est un second témoin. Les figures accroupies ont le même caractère qu'à Hérent ; les profils des bases se ressemblent et enfin, les ornements en pointes de diamant, sont également répandus et identiquement traités dans les deux œuvres.

Nous n'hésitons pas un instant à y voir des œuvres provenant, si pas des mêmes artistes, au moins de la même époque. Ceci, nous est d'un grand prix sous le rapport chronologique. Nous pouvons, d'ailleurs, faire encore des rapprochements intéressants entre le chœur de Hérent et certains édifices du pays Rhénan, entre autres, l'église abbatiale de Gerresheim près de Düsseldorf (1). Cette dernière fut achevée en 1236. Ses grandes piles du transept ressemblent, d'une manière frappante, à celles de Hérent, dans leur plan, leurs bases et leurs chapiteaux. De plus, les voûtes ont, comme à Hérent, des doubleaux en arc brisé sans moulures, des arcs ogives en tore et des bagues à plusieurs de leurs arcs.

Les voûtes du chœur de Hérent comptent parmi les plus anciennes voûtes ogivales de notre pays. Elles sont entièrement appareillées en pierres blanches avec, aux nervures, certaines alternances de pierre brune. Leur galbe est assez bombé et plusieurs de leurs nervures portent des anneaux. La voûte du transept nord présente, comme toute cette partie de l'édifice, la trace d'une époque quelque peu postérieure. Toutes les nervures des voûtes sont portées sur des colonnettes engagées, soit dans l'angle des murs, soit dans les piliers du croisillon. Leurs formerets viennent de même s'y amortir.

Dans le mur est du transept nord, on trouve une élégante piscine, percée, sans doute, lors de l'achèvement de cette partie, car elle présente une ornementation en rapport avec elle. D'autres niches moins importantes se rencontrent dans les murs du chœur. Lors de l'abaissement du niveau de celui-ci, on a trouvé sous terre des restes bien conservés d'un magnifique pavement en petits carreaux de terre cuite, vernissée en diverses couleurs, représentant en dessins jaunes, une foule de sujets variés et figurant, au dire d'archéologues expérimentés, le cantique des trois enfants : *Benedicite omnia opera*... Le nouveau dallage du chœur a été fait d'après ces anciens modèles.

Comme nous l'avons déjà dit, la partie orientale de l'église de Hérent a été conçue en des proportions plus élevées que celle des nefs. Ainsi la toiture du chœur, tout en n'étant pas aussi élancée qu'elle ne l'est aujourd'hui, dépassait néanmoins notablement celle des nefs. Il ne saurait y avoir aucun doute à cet égard. L'ancien pignon occidental du chœur se voit parfaitement sous la toiture actuelle, de même que la trace du toit de la nef primitive.

Ce n'est que lors de la reconstruction du vaisseau, qu'on a exhaussé la pente de la

(1) *Cfr.* Dehio et von Bezold, *Die Kirchliche Baukunst in den Abendländern*, pl. 182, Stuttgart.
Clemen, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, p. 93. Düsseldorf, Kreis.



PHOT, DE M. LE PROF. JANSSENS.

ÉGLISE DE HÉRENT. INTÉRIEUR DU CHŒUR.

toiture, au grand détriment des lignes générales : la tour est écrasée par cette sombre masse, et il n'y a aucune proportion entre l'élévation du pignon du chœur et le peu de hauteur de la maçonnerie (1).

Le cours de cet exposé a pu faire voir que le chœur de Hérent, aussi bien que les nefs, sont des monuments directement influencés par le style rhénan. Ils ne sont, du reste, pas seuls en Belgique, et nous pouvons dire, en nous réservant de le prouver plus amplement en d'autres occasions, que notre architecture romane du Brabant n'est, en somme, qu'une des multiples variétés du style rhénan, qui n'est lui-même qu'une des grandes écoles du roman germanique.



ÉGLISE DE HÉRENT. PROFILS DE MOULURES.

Il nous reste à déterminer, aussi exactement que possible, l'âge de l'édifice qui nous occupe. Comme remarque préliminaire, il me semble utile de faire l'observation qu'on a souvent eu tort, de s'appuyer pour l'estimation de l'âge d'un monument, sur les données générales des traités d'archéologie, qui donnent le type des monuments de tel ou tel siècle, comme point de repère infaillible. Rien n'est plus arbitraire. Il ressort des documents littéraires et diplomatiques que, pour l'introduction définitive du style gothique, par exemple, l'Allemagne et la Belgique sont en retard d'un siècle sur le nord de la France, et qu'en plein XIIIe siècle, aux bords du Rhin, comme à ceux de la Dyle, on construisait en pur style roman.

Et ce qui plus est, pour le roman lui-même, notre pays fut en retard sur l'Allemagne. Alors que déjà à la fin du XIe siècle, les voûtes dominaient au pays rhénan, alors qu'en France, elles régnaient définitivement un siècle avant, on continue chez nous à couvrir les édifices de plafonds jusqu'en plein XIIIe siècle. Par ce que nous savons de la nef, de même que pour la décoration de la tour, l'église de Hérent pourrait parfaitement dater de la seconde moitié du XIIe siècle. Ceci ne manquera pas d'étonner la plupart de ceux qui la connaissent et qui, presque unanimement, attribuaient la tour, et donc aussi l'ancienne nef, au XIe siècle. Nous ne saurions entrer ici dans tous les détails, ni dans toutes les comparaisons nécessaires. Nous espérons le faire ailleurs. Qu'il nous suffise de constater, que le caractère même de la tour, n'est déjà plus celui d'une forteresse percée d'étroites meurtrières comme celles de Berthem, Neer-Heylissem, Watermael, mais qu'elle se rapproche bien davantage de certaines tours à étages accusés comme celles de Saint-Jacques, à Louvain, de Winxele, où déjà le style ogival s'annonce.

Toutefois, nous savons par la donation de 1180, qu'une église existait alors à Hérent. Il est plus que probable qu'il s'agit de cette église-ci, qui serait donc antérieure à la

(1) Cfr. la vue p. 222.

seconde moitié du XIIe siècle ; c'est tout ce que nous pouvons conclure.

Nous connaissons la date de construction des nefs actuelles, qui sont du XVIIe siècle, mais plus intéressant, sous le rapport chronologique, est le chœur. Ici nous avons des indications plus précises. J'ai déjà signalé l'analogie frappante que présente notre église avec certaines constructions allemandes, datant du début du XIIIe siècle. La rose de Genhausen, l'église d'Enkenbach et l'église de Gerresheim, achevée en 1236. J'ai fait ressortir, d'autre part, une analogie non moindre avec la porte romane de Louvain ; or cette porte date de 1224. L'ornementation extérieure des consoles nous paraît encore un point de repère. Nous y trouvons des sculptures de caractère varié ; certaines d'entre elles, archaïques sans doute, pourraient se placer, sans crainte, au XIIe siècle. Mais, à côté, il s'en trouve qui sont d'un réalisme très avancé. Les deux feuilles de chêne, entre autres, que nous reproduisons, sont absolument dans le style du chœur de Winxele, qui est de la seconde moitié du XIIIe siècle, et certains culs-de-lampe de celui de Duysbourg qui date de 1263. Pour tous ces motifs, qui ne manquent pas de certaines confirmations que nous ne nous attarderons pas à expliquer, nous attribuons le chœur et les transepts de Hérent, au plus tôt, au second quart du XIIIe siècle. On les avait jusqu'ici placés presque unanimement à la fin du XIIe siècle. La superstructure et les voûtes du transept nord, peuvent être postérieures de quelques années.

Cette conclusion nous suggère, en terminant, une comparaison intéressante qui confirme ce que nous avons dit plus haut, du peu de valeur des indications trop générales. Les voûtes de Hérent datent donc de 1230 à 1250. Elles sont déjà gothiques, mais combien timides encore avec leur galbe bombé et leurs soutiens massifs, bas et peu évidés ! C'est déjà un essai de la forme gothique, mais pas encore de son principe.

A trois kilomètres de là, à l'église des dominicains de Louvain, le chœur fut commencé en 1227, donc vraisemblablement avant celui de Hérent. Or nous y trouvons le système ogival dans toute sa splendeur : grande élévation, arcs-boutants aériens, murs minces et larges fenêtres. Enfin, aux portes de Louvain, se trouve l'église du Parc qui est, au plus tôt, du milieu du même siècle, donc postérieure aux deux autres. Celle-ci présente, dans sa nef centrale, un plafond plat et, dans ses bas-côtés, d'épaisses voûtes à arête, qu'à défaut d'indication historique certaine, on pourrait attribuer, sans hésiter, au XIIe siècle. C'est, donc absolument le monde renversé, et c'est en tous cas, très suggestif.

R. LEMAIRE.



CLOTURES EN FER DE L'ÉGLISE SAINT-MARTIN A RENAIX.



C'EST avec une réelle satisfaction, que nous constatons l'application, de plus en plus étendue des principes de l'adaptation rationnelle de la matière, aux conceptions de l'esprit dans le domaine de l'art industriel.

Le métier se transforme; l'artisan n'exécutera bientôt plus, tant bien que mal et sans les raisonner, les projets qui lui sont présentés : il s'efforce d'acquérir la connaissance parfaite des matériaux qu'il emploie, et cela aussi bien, au point de vue de la qualité, que de la mise en œuvre.

La théorie et la pratique lui viennent puissamment en aide, mais pour s'assimiler la conception judicieuse de la forme et le sentiment exact de la proportion, sans lesquels aucune œuvre humaine ne peut prétendre à



ÉGLISE SAINT-MARTIN A RENAIX.
CLOTURES DU CHŒUR. PANNEAUX B.

M. de Noyette, arch.
J. Blancquaert, forg.



M. DE NOYETTE, ARCH.
J. BLANCQUAERT, FORG.

ÉGLISE SAINT-MARTIN A RENAIX.
CLOTURES DU CHŒUR. PANNEAU A.

la dénomination d'œuvre d'art, il est nécessaire qu'il soit animé par une étincelle de ce don, que Dieu seul possède, au degré suprême; il lui faut mettre en mouvement un rayon du génie qui a présidé au chef-d'œuvre de la création.

Tout homme reçoit de Dieu les grâces indispensables pour vivre et mourir dans son amour, mais Dieu n'opèrera pas notre salut sans nous, malgré nous. De même, l'homme ne pourra faire éclore le germe du génie qui lui a été donné à sa naissance, ni développer ensuite l'action de ce don, sans se livrer à des études ardues et à un travail opiniâtre bien dirigés. Heureux celui qui persévère, car souvent le génie ne se manifeste qu'après de longs et incessants efforts.

A notre sens, tout homme peut devenir artiste; tout artisan peut devenir artiste dans son métier.

Pas n'est besoin de supprimer l'industrie, il suffit de l'assujettir, de limiter son action à la confection et au dégrossissement des matériaux, au travail servile du métier. Le génie de l'artisan artiste viendra animer la matière, créera des œuvres belles de formes et de proportions, en un mot, des œuvres artistiques.

Afin d'arriver à ce résultat hautement désirable pour l'avenir de l'art industriel, il faut remonter bien avant dans le cours des siècles et recourir à ce moyen âge, que la calomnie et la haine ont cherché vainement à envelopper du mépris universel.

Les conceptions géniales de nos ancêtres seront toujours mieux goûtées que les créations d'étrangers, lesquelles ne s'adaptent ni à nos besoins réels, ni à nos us et coutumes, ni à nos mœurs.

C'est donc aux sources mêmes de l'art médiéval national, qu'il faut puiser les éléments de la rénovation, et la nouvelle Renaissance les interprètera d'après les nécessités modernes, avec les moyens d'exécution dont elle pourra disposer.

Grâce à l'excellent enseignement professionnel artistique implanté depuis quelques années dans notre pays, enseignement qui s'est efforcé d'appliquer ces idées et qui fait, en matière d'art, une guerre à outrance à l'industrialisme, la réconciliation de l'art avec le métier s'opère sans secousse.

Nombre d'adeptes sincères des principes étrangers et d'un enseignement suranné sont bien près de reconnaître ce fait; d'autres, prévoyant le naufrage imminent de la barque classique, se sont refugiés dans le petit cénacle de l'incohérente fantaisie qui a nom « modern-style »; les récalcitrants quand même n'ont d'autre prétexte, pour baser leur opposition, que leur horreur feinte ou réelle de l'esprit religieux qui anime les rénovateurs.

Qu'il nous suffise, en ce moment, de constater le progrès immense accompli dans les diverses branches de l'art de construire. A maintes reprises, nous avons présenté à nos lecteurs des œuvres que n'eussent pas désavouées les maîtres du moyen âge, œuvres répondant aux multiples desiderata de notre époque, et exécutées d'après des méthodes techniques, peut-être nouvelles, mais rationnelles.

Aussi n'est-ce pas tant pour appuyer nos assertions, mais plutôt dans le vif désir d'intéresser nos lecteurs, que nous publions aujourd'hui quelques vues photographiques

de clôtures établies dans la nouvelle église Saint-Martin, à Renaix (1).

Ces clôtures sont l'œuvre de M. Isidore Blancquaert, ferronnier, à Gentbrugge-lez-Gand, dont le *Bulletin* a déjà fait connaître divers travaux de réelle valeur ; elles ont été exécutées d'après les plans de l'architecte du monument, M. Modeste de Noyette.

Dès le premier coup-d'œil, l'on se rend compte de ce que dans ce travail de forge, qui, soit dit en passant, ne nuit aucunement aux lignes architecturales de l'église tout en les complétant dignement, l'artiste ferronnier a imprimé sans hésitation et avec grand entendement, le caractère de la matière employée.

Dès l'abord aussi, et malgré la diversité des motifs accessoires, on ressent l'impression de *l'unité* qui se manifeste, en ordre principal, par la similitude de composition et d'agencement des lignes d'ensemble, notamment dans celui des montants, et surtout, du couronnement à crêtage fleuronné et pourvu de porte-cierges, qui règne à la même hauteur, au-dessus des types différents des panneaux.

Les motifs de remplissage sont judicieusement établis : les formes gracieuses, quoique sans mollesse, sont harmonieuses ; leur tracé est net et bien arrêté, comme il convient pour des ornements en fer.

Au point de vue de la technique, s'il est vrai que le forgeron contemporain voit sa tâche beaucoup simplifiée, d'une part parce qu'il dispose de barreaux étirés à toutes dimensions, d'autre part, parce que le rivetage, devenu travail courant, l'incite à renoncer aux soudures, d'exécution souvent difficile, les clôtures n'en sont pas moins judicieusement et pratiquement conçues.

Les panneaux A, par exemple, au-dessus des stalles, sont fort bien assemblés ; les montants n'y sont point déforcés par des entailles et sont rendus solidaires entre eux par les ornements de remplissage, lesquels sont ainsi doublement justifiés ; les embrasses étagées rappellent fort à propos les procédés des bonnes époques.

Au point de vue de l'aspect, nous aimons beaucoup les panneaux de la figure B, dont la partie inférieure, bien étoffée sans être surchargée, est d'une charmante simplicité, et s'adapte logiquement au soubassement en pierre ménagé par l'architecte.

Les panneaux C nous plaisent moins : il semble que le soubassement en pierre y soit considéré un peu comme un hors-d'œuvre, malgré le soin qu'a pris le ferronnier d'y poser les pieds des montants principaux. Peut-être la large traverse inférieure, constituée par deux fortes lisses avec plaque en tôle interposée, a-t-elle trop impressionné nos regards.

Nous ferons également certaines réserves au sujet des trilobes placés sous la traverse précitée de la porte et sous les quatrelobes de la partie supérieure : la forme même de ces trilobes et leur mode d'assemblage à la rencontre avec les montants intermédiaires, nous paraissent moins réussis ; nous préférons certes l'adaptation et la forme des ornements similaires des panneaux A.

Quoi qu'il en soit, cette petite critique n'enlève rien au mérite de l'œuvre, laquelle fournit une nouvelle preuve du talent supé-

(1) Construite de 1892 à 1895, d'après les plans de M. Modeste de Noyette, de Ledeberg.



ÉGLISE SAINT-MARTIN A RENAIX.
CLOTURES DU CHŒUR. PANNEAUX C.

M. de Noyette, arch.
J. Blancquaert, forg.

rieur de l'habile et consciencieux ferronnier qu'est M. Blancquaert.

Les éloges que les artistes en général, et les Renaisiens en particulier, n'ont pas manqué d'adresser à l'architecte et au ferronnier, sont bien mérités, et nous nous y associons volontiers.

A. v. H.

CONSTANTIN MEUNIER.



LE sculpteur Constantin Meunier, qui vient de mourir (1), a été considéré par ses contemporains comme l'une des illustrations de l'Art belge.

Comment l'avenir appréciera la carrière, l'œuvre, l'influence de cet artiste, il n'est pas permis au présent de le dire. La critique, pour s'exprimer en estimations saines, sûres, exemptes de passion, a besoin de vieillir. Le temps nettoie le fond du tableau qui représente la vie et l'action d'un homme et,

(1) C. Meunier, né le 12 avril 1831, est décédé le 5 avril 1905.

avant que la figure de celui-ci se détache tout entière, il faut que les tendances, les souvenirs, les passions des cercles et des individus se soient effacés ; car un homme n'est qu'un détail dans le temps et dans la société. En matière d'art surtout, l'âme sociale a des côtés multiples, et chacun d'eux ne brille qu'à son tour comme les faces du diamant. Quelle face représente la vie d'un artiste ou la durée d'une école ? Le critique ne peut le dire avant que son esprit, suffisamment isolé de l'ambiance, soit préparé à un jugement d'historien.

Il faut être circonspect surtout, à juger la carrière d'un homme dont le rôle semble avoir été grand, et dont l'influence peut être considérable sur le présent et sur l'avenir.

Constantin Meunier a certes été un tel homme. Sa carrière a été remplie, ses œuvres ont été nombreuses, le retentissement de sa réputation a été grand, ses talents sont incontestables et son influence, sur les artistes de son temps, n'est pas douteuse.

Il était très personnel ; les côtés les plus remarquables de cette personnalité ne se montrèrent dans ses ouvrages qu'assez tard.

Constantin Meunier avait atteint alors la maturité de l'âge : il s'était appliqué surtout à la peinture. Aussi, quand, après avoir passé par bien des aspects transitoires, son art apparut avec les caractéristiques qui l'ont rendu célèbre, les jeunes écoles accueillirent Meunier comme un rénovateur.

Le choix de ses sujets contribua beaucoup à faire remarquer son talent. Celui-ci s'imposa d'autre part par sa noblesse farouche, sa sincérité, sa fougue, son indépendance.



Sous le rapport du rendu, C. Meunier est un simpliste, comme l'est Rodin, comme le sont encore d'autres sculpteurs de l'école moderne. Il ne va pas au détail : il fait parler son œuvre par les ensembles, par les grandes lignes. Mais il saisit souvent ces dernières à la perfection, et il les traduit avec éloquence. Son attention d'ailleurs, s'applique si exclusivement à ces caractéristiques, qu'on a traité certaines négligences voulues ou non, de défauts de science plastique. Il est vrai que son accent est flasque, son tempérament inégal, irrégulier. Dans les ouvrages importants, certaines parties choquent le sens, tandis que d'autres éclatent de beauté. Quelques-unes de ses œuvres sont lourdes, empesées, inertes.

Une erreur fréquente de Meunier a consisté à prendre sur le vif, à fixer des mouvements qui ne pouvaient pas l'être, parce qu'ils ne se prolongent pas dans la réalité. L'action n'est susceptible d'être fixée que si elle est quelque peu continue. L'artiste, oublieux de cette vérité, fige les mouvements de ses personnages. Par exemple, dans *L'œuvre* — bas-relief remarquable — un homme tourne la roue dans une attitude aussi naturelle que puissante, tandis que d'autres, près de lui, sont pétrifiés dans une pose instantanée. Il en est de même dans la *Remonte des mineurs :* Si l'attitude des travailleurs sortant de la mine est inexpressive, c'est que la pensée et le sentiment des spectateurs ne sont jamais immobiles, tandis que les mouvements des sujets, brusquement interrompus, heurtent cette pensée et ce sentiment eux-mêmes.

Ces défauts ne seraient pas excusables, alors même que ces attitudes des person-

nages auraient pour mobile un effet attendu de leur silhouette. On a dit avec raison, que Constantin Meunier avait autant de sens décoratif que Jef Lambeaux en avait peu. On a opposé jadis son *Cheval à l'abreuvoir* à la *Folle chanson,* et on a montré comment la première de ces statues, disposée à quelques mètres de la seconde, se profilait admirablement sur l'horizon, tandis que l'immonde *Folle chanson* était un amas informe, illisible — heureusement — à distance (1).

On pourrait citer mainte œuvre de C. Meunier où la même qualité est brillamment mise en lumière. Le *Pêcheur de crevettes,* le *Souffleur de verre,* la *Douleur* — cette femme penchée sur le corps grisouté de son enfant — *Juin* ou le *Faucheur au repos,* le *Faucheur* enfin, qui est au Jardin botanique, sont autant de belles sculptures dont Bruxelles possède le plus grand nombre. Ajoutons cependant que C. Meunier, s'il avait l'instinct, le tact de cette grande vertu artistique, n'en avait pas la science, ni la culture. Il pouvait rendre expressive la silhouette d'une sculpture dans le plein air ou dans le vide conventionnel de l'atelier, mais il ignorait la capacité des masses relativement au cadre qui les entoure. Sa *Trinité,* placée dans le portail restauré de l'église de la Chapelle à Bruxelles, est une œuvre manquée, aussi bien sous le rapport de l'application architecturale que sous le rapport du sentiment.



C'est surtout par le sentiment que la sculpture de C. Meunier demeurera remarquable. Il n'est rien dans son travail qui ne tende à l'expression. Ce sculpteur est parvenu ainsi à traduire, avec force et intensité, les sentiments violents. Il n'était pas de ces artistes qui ne voient et ne peignent que l'épiderme. C'était un psychologue, fouillant l'âme jusqu'au fond de ses replis, mais synthétisant et exprimant les mouvements de cette âme par ses aspects les plus extérieurs, les plus vulgaires, et avec une telle ressemblance, qu'au premier abord, on croit lire sur les visages de ses bronzes, l'ouvrage de la douleur comme on lit la douleur sur la figure d'un homme.

C. Meunier n'a étudié l'âme humaine que dans une partie de ses manifestations. Il a obéi en cela aux tendances de son caractère. D'ailleurs, l'influence de son ami et de son maître, le mélancolique Charles De Groux, frappante dans les premières œuvres de Meunier, dans ses tableaux, dans ses pastels, est demeurée persistante jusqu'à la fin de sa carrière.

Comme son maître, C. Meunier était emporté, fiévreux, tourmenté.

Ce qui peut, donc, définir son œuvre, c'est le mouvement violent de l'âme ou du corps : mouvement de l'âme recherché parfois aux profondeurs les plus admirables, d'où il ne se manifeste dans le geste et sur les traits que par des formes presque insaisissables. Là se reconnaît en entier l'âme de l'artiste ; là se mesure tout l'esprit de l'homme ; là se révèle toute la main du sculpteur. Là s'apprécient la profondeur d'observation et la force d'expression.

Saisissante est la figure de *la Douleur,* qui représente cette femme penchée sur le cadavre de son fils, ou l'image de cet *ancêtre,*

(1) V. *Bulletin des Métiers d'Art,* 1re année, p. 62.

dans l'orbite de qui se devine et le passé qu'il revoit et l'avenir auquel il songe.

Cette violence des sentiments, comme celle des mouvements du corps, C. Meunier s'est attaché à les découvrir là où la moisson devait être plus abondante : chez les petits, chez les laborieux, chez les travailleurs. Il l'a recueillie sur les traits de ceux qui peinent à la tâche, qui s'épuisent à la fatigue, et dont la rudesse matérielle s'accommodait bien de la touche simpliste de son outil.

Ainsi, il se plaisait souvent à montrer sous des dehors les plus frustes, les sentiments les plus délicats et les plus touchants.

Mais il est allé trop loin ; il a exagéré parfois l'expression. Les traits de ses puddleurs, de ses marteleurs, de ses carriers, de ses débardeurs, de ses serfs de la glèbe, s'ils revêtent une belle et puissante grandeur, portent trop souvent une expression farouche, qui n'est dans la réalité que l'exception. A la fin de sa carrière, il s'adoucit quelque peu, et cessa de voir l'ouvrier comme un révolté : il en fit un humilié sans espoir.

C. Meunier n'a pas connu le calme de l'âme. Sa *Trinité,* que nous avons citée, est théâtrale, et son *Père Damien* est sans expression. Ses *Christ* ont été à la vérité mieux réussis, et son *Ecce Homo* n'est pas sans mérite ; mais, outre qu'il manque de la dignité supérieure que réclament les scènes de la religion, il ne possède pas l'expression souverainement sereine, que les vrais artistes chrétiens ont seuls su attacher à la figure de l'Homme-Dieu.

L'idéal n'est pas dans les œuvres de C. Meunier, ni l'idéal religieux, ni un autre. La pensée élevée au-dessus du terrestre manque à ses ouvrages. Si C. Meunier l'avait connue, ses compositions se seraient trouvées grandies, embellies, glorifiées. Il ne nous aurait pas montré le *Travail* frappé d'une désespérance fatale, mais élevé par l'espoir et le triomphe. Les yeux de ses personnages, généralement ternes et éteints, auraient contribué à exprimer avec éloquence des sentiments d'une grandeur et d'une force extraordinaires.

C. Meunier eût été alors incontestablement un grand maître, et le critique aurait pu se porter garant du jugement de la postérité.

EGÉE.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1), PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XXII. **Des ambons et de la chaire.**

IL doit y avoir dans les principales églises et surtout dans les cathédrales, des ambons, tels qu'il en a existé et qu'il en existe encore à Rome. Là, ils sont couverts de tables de marbre et richement décorés. Ailleurs, ce sont des tables de bronze, couvertes de bas-reliefs, représentant de saintes images.

(1) V. plus haut liv. 6, p. 182.



FIG. I. DISPOSITIONS DES AMBONS CONFORMÉMENT AUX PRESCRIPTIONS DE SAINT-CHARLES BORROMÉE.

DESSIN DE A. V. GRAMBEREN.



EXEMPLE DE CHAIRE CONFORME AUX PRESCRIPTIONS DE SAINT-CH. BORROMÉE.

Croquis de A. v. Gramberen.

Si les églises sont grandes, on peut y placer deux ambons : l'un servira pour la lecture de l'Évangile, les jours de grandes solennités ; l'autre s'utilisera pour la lecture des Épîtres et des autres leçons de la sainte Écriture. Ce dernier devra être moins élevé que le premier.

On peut se contenter d'un seul ambon, comme cela s'observe dans beaucoup d'églises. Dans ce cas, il servira, tout à la fois, pour la lecture de l'Évangile et pour celle de l'Épître, mais, alors, l'endroit où on lira l'Évangile devra être plus élevé que celui où on lira l'Épître. Là, où on pourra le faire, on établira deux escaliers à l'ambon, l'un du côté de l'orient pour monter ; l'autre, du côté de l'occident pour descendre.

Si l'on ne doit élever qu'un seul ambon, on le placera du côté de l'Évangile : si l'on en construit deux, celui de l'Épître sera

placé du côté gauche de l'autel, celui de l'Évangile, du côté droit, de manière que le diacre, en lisant, ait le visage tourné au midi, où sont placés les hommes.

Les ambons devront être en marbre ou en pierre et, de plus, ornés de pieuses sculptures. On pourra aussi les construire en briques, mais on devra, alors, les recouvrir au moyen de plaques de marbre ou de pierre, élégamment sculptées ou avec des lames de bronze doré, telles qu'on en voit actuellement dans un certain nombre d'églises (1).



Dans toute église paroissiale, où il n'y a pas d'ambon, on placera, du côté de l'Évangile (2), une chaire en bois, bien solide et aussi richement sculptée que possible. Elle servira au chant de l'Évangile et à la prédication. Comme les ambons, elle sera placée au chœur, de manière que le prédicateur ou le lecteur puisse être vu et entendu par tous les assistants. Elle ne sera pas trop éloignée de l'autel majeur, pour la facilité du prédicateur (3).

(A continuer.)

(Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.)

(1) Rome offre quelques exemples d'anciens ambons des XIIe et XIIIe siècles. L'on ne s'en sert qu'aux églises de Saint-Clément et d'Ara Coeli. On peut se servir des ambons existants mais il n'est plus dans l'esprit de la liturgie d'en établir de nouveaux.

(BARBIER DE MONTAULT).

(2) On remarquera que dans la plupart de nos églises règne l'usage contraire.

(3) La première chaire a été le siège de l'évêque, placé au fond de l'abside, puis les degrés de l'autel, puis l'ambon ; quelquefois le sermon se faisait auprès des chancels, sur une estrade mobile.

Les églises italiennes ont conservé des chaires à prêcher des XIIIe et XIVe siècles ; elles sont de pierre, de marbre ou de bronze. On ne connait pas dans les églises du Nord, de chaire, antérieure au XVe siècle.

A partir du XIIe siècle, on disposait, à l'entrée des chœurs, des jubés sur lesquels on montait pour lire l'Épitre et l'Évangile, et pour exhorter les fidèles. Toutefois, ces prédications étaient rares, avant l'institution des Frères Prêcheurs. Au XIIIe siècle, quand ceux-ci se furent établis pour combattre l'hérésie et expliquer la doctrine chrétienne, la prédication devint un besoin, auquel les dispositions architectoniques des édifices religieux durent obéir. Pour remplir ces conditions, les Dominicains et les Jacobins, entre autres, bâtirent des églises à deux nefs ; l'une était réservée au chœur des religieux et au service divin, l'autre à la prédication. Alors, les chaires devinrent fixes et firent partie intégrante de la construction.

Elles formaient à l'intérieur des églises, comme un balcon, porté en encorbellement, accompagné d'une niche, prise aux dépens du mur et ordinairement éclairée par de petites fenêtres ; on y montait par un escalier pratiqué dans l'intérieur de la maçonnerie.

Au XVIe siècle, il y avait une chaire, dans la plupart des églises françaises ; elle était placée dans la nef (ce qui ne s'était pas fait jusqu'alors), afin que le prédicateur se trouvât au milieu de l'assistance. (D'après Viollet-Leduc).

L'abat-voix n'existait certainement pas au moyen âge : son invention est moderne, elle ne date guère que de la fin du XVIe siècle. Quand il n'est pas disgracieux, il est un hors-d'œuvre sans réelle nécessité, car, la voix n'a aucune tendance à monter ; elle s'étend plutôt par ondulations horizontales.

(N. de la R.) On s'est donc fondé sur une donnée physique inexacte, pour établir ces encombrants et inutiles appendices qu'a provoqué, en réalité, la mode d'élever les chaires, à un niveau exagéré au-dessus de l'assistance.



ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.


'ÉCOLE SAINT-LUC, de Gand est particulièrement placée sous le patronage de Saint Joseph. Elle s'est toujours plue à l'affirmer publiquement et hautement. Nous nous rappelons que, à l'occasion d'une des manifestations offertes au cher Fr. Marès, alors directeur de l'École de Gand, par ses élèves et ses amis, l'image du grand artisan, père-nourricier de Jésus, fut placée à l'angle d'un des anciens bâtiments. Taillée dans le granit par le sculpteur Rooms, dont le talent s'épanouissait là avec des promesses si brillamment tenues depuis, cette belle statue est conservée en place honorable avec le soin qu'on apporte aux souvenirs des plus beaux jours. C'est ainsi encore que, pour donner aux nouveaux bâtiments de l'École la bénédiction rituelle, on avait voulu attendre le jour de la fête du grand patron des ouvriers. Le dimanche 19 mars donc, Mgr l'Évêque de Gand est venu procéder à cette bénédiction. La cérémonie avait débuté par une messe solennelle d'actions de grâces. Un sermon de circonstance fut prononcé après l'évangile par P. Odulphe des Frères mineurs. A l'issue de la messe, l'Association des anciens élèves : Gilde de Saint-Luc et Saint-Joseph, a tenu une assemblée imposante. Sa Grandeur a bien voulu y présider et y prononcer l'allocution que nous reproduisons ci-après. Personne n'en méconnaîtra l'importance. Elle renferme un remarquable exposé de la noblesse et de l'utilité des métiers d'art, exposé d'autant plus remarquable, qu'il est fait par une bouche auguste et autorisée. La traduction que nous pouvons en offrir, si exacte qu'elle soit pour le fond, est loin cependant de rendre l'élégance, la vie et la couleur de l'original flamand.

« Messieurs, C'est avec bonheur que je suis venu aujourd'hui, en cette fête de Saint-Joseph, patron et modèle des artisans, inaugurer par les prières de la religion, en présence des fondateurs, des protecteurs, des maîtres et des élèves, anciens et actuels, de l'École Saint-Luc, ces nouveaux locaux, si spacieux, si ouverts et si gais; et c'est de tout mon cœur que j'ai appelé les bénédictions divines sur ces locaux et sur tous ceux, maîtres et élèves, auxquels ils sont destinés.

» Les écoles Saint-Luc en effet, doivent nous être chères à bien des titres. Quant à moi, c'est toujours avec une joie nouvelle que j'applaudis à leurs succès, et que je salue leurs progrès et leur développement.

» L'utilité immédiate de ces écoles, c'est qu'elles ouvrent, en ce temps d'encombrement, aux fils de nos familles chrétiennes, un ensemble de carrières variées, toutes honorables et recommandables à tous égards.

» Les carrières manuelles ont acquis de nos jours, à côté des carrières dites libérales, une importance et un rang qui ne sont plus contestés. Non-seulement on y peut gagner son pain et celui de sa famille, mais on peut y faire fortune et acquérir une position qui, en dignité et en indépendance, ne doit le céder à aucune autre. Or, c'est à ces carrières manuelles que les écoles Saint-Luc préparent et forment leurs élèves, et cela, d'une manière supérieure et excellente à tous les points de vue.

» D'abord elles les dirigent et les aident dans le choix du métier ou de l'art que leurs aptitudes et les conditions de leur vie doivent leur faire préférer ; ensuite elles les initient, d'une façon réglée et progressive, tout ensemble à la théorie et à la pratique de celui qui est l'objet de leur préférence ; elles leur en révèlent les secrets, elles le leur font estimer et aimer, elles leur ouvrent la voie des progrès qu'ils peuvent y faire, et la perspective de l'avenir qu'ils peuvent en attendre.

» Ce sont donc des hommes qu'on veut y former en même temps que des ouvriers et des artisans, des hommes en état de se conduire et de se développer par eux-mêmes, de concevoir un plan de vie et de le réaliser; des hommes instruits, non seulement des secrets de leur pro-

fession, mais de ces connaissances générales faute desquelles on est confiné dans la routine et dans une perpétuelle dépendance; des hommes et des citoyens au courant de leurs devoirs et de leurs droits, s'aimant entre eux et aimant la patrie commune. Avant tout, on y forme des chrétiens, des chrétiens sachant sanctifier leur travail et s'élever à des vues surnaturelles, subordonner les intérêts du temps à ceux de l'éternité et qui reproduiront un jour, dans leur famille, les vertus de la Sainte Famille de Nazareth, dont on leur met ici devant les yeux l'image et le spectacle.

» Je disais tout à l'heure que les carrières auxquelles les écoles Saint-Luc donnent accès, sont, non seulement rémunératrices, mais encore honorables et recommandables à tous égards. Sans compter en effet, qu'il est toujours beau et noble de tirer sa vie du produit de ses œuvres, d'être soi-même l'auteur de sa fortune, et de s'élever au moyen de son outil jusqu'à un rang honorable et respecté ; chaque art, chaque métier n'a-t-il pas en lui-même son importance et sa noblesse? Tout homme qui excelle dans sa profession ne concourt-il pas au bien général et ne mérite-t-il pas la considération et l'estime de ses concitoyens? Les arts manuels ne sont-ils pas nécessaires à la société! Que d'ornements et d'utilité ils apportent à la vie humaine! et de combien d'agréments ils la remplissent, en élevant les édifices publics et particuliers, en leur donnant la commodité et la beauté! Il y a plus. Quelle satisfaction et quel secours ne leur doit pas le sentiment religieux; et quels services ne rendent-ils pas à la religion elle-même en bâtissant et en décorant ses monuments et ses temples? Ce n'est pas tout. Que de talents, de qualités et de vertus déploient dans ces arts ceux qui les exercent! Qu'ils font comprendre ce que c'est que le courage aux prises avec les difficultés, de quoi l'on est capable quand on poursuit un idéal et qu'on aspire à la perfection ; car, ainsi que le dit Ozanam, le chrétien est exigeant en fait d'œuvres d'art, il ne se contente pas de *l'à peu près*, misérable capitulation de la faiblesse, il y veut la perfection qu'il recherche en tout. Enfin, ne peut-on pas dire encore qu'ils honorent l'esprit humain et que, en utilisant de tant de manières les créatures que Dieu a faites à notre usage et en embellissant ses œuvres, ils montrent que l'homme est vraiment fait à l'image de son Créateur?

» Je ne résiste pas au désir de citer ici une page de nos Saints Livres sur les qualités que déploie, les services que rend à la société et les sentiments de religion dont doit être pénétré l'artisan qui comprend la noblesse de sa profession. Elle confirmera ce que je viens de dire. Je n'en rappellerai, d'ailleurs, que quelques traits avec un bref commentaire.

» Au 38e chapitre de son livre, l'auteur de l'*Ecclésiastique* nous dit : le charpentier et l'architecte mettent leur âme à leur profession et y sont absorbés la nuit comme le jour; le graveur s'applique à varier ses figures, il met toute son âme à rendre fidèlement le tableau qu'il a sous les yeux et il y consacre ses veilles; le forgeron, près de son enclume, tient bon contre la chaleur de son fourneau, et, au milieu du bruit dont son marteau assourdit son oreille, il demeure l'œil fixé sur son modèle, mettant aussi toute son âme à le reproduire dans la perfection. Le potier est assis à son ouvrage : il fait tourner la roue avec ses pieds, il façonne l'argile avec ses mains; puis, nettoyant son four, il met toute son âme à donner à ses vases leur beauté et leur vernis. Tous, ajoute l'*Ecclésiastique*, comptent sur leurs mains : ils attendent leur vie de leur travail, ils ont le sentiment de leur mérite et de l'honneur qui revient à tout homme habile dans son art ; et chacun est un sage dans celui sur lequel il concentre les forces de son intelligence et de son corps. Sans eux tous, on ne bâtirait aucune cité, les villes ne seraient ni habitées, ni fréquentées ; en un mot, la vie de société serait impossible.

» Ils ne se distinguent pas dans les assemblées, on ne les voit pas s'asseoir sur le siége du juge ni prendre place parmi les docteurs et les moralistes. A chacun ici-bas sa mission: la leur, et elle peut les rendre grands devant les hommes et devant Dieu, c'est de maintenir les choses du temps et de pourvoir aux divers

besoins de l'existence humaine, sujette à tant de vicissitudes.

» Je tenais, Messieurs, à vous rappeler ces choses; mais en venant ici j'ai voulu, en même temps, donner une marque publique d'estime et d'intérêt aux maîtres de l'école Saint-Luc; à ces habiles autant que modestes instituteurs de l'enfance et de la jeunesse de toutes les conditions, à ce grand Institut des Frères des Écoles chrétiennes, dont le dévouement sait si bien s'accommoder à tous les besoins de notre époque.

» On a célébré, il y a peu de semaines, le solennel jubilé du cinquantenaire de vie religieuse du R. Frère Marès, inspecteur des écoles Saint-Luc de Belgique, et l'un des fondateurs, en 1862, à Gand même, de la première d'entre elles. Le nom et le souvenir du Frère Marès sont à jamais inséparables de l'histoire de ces écoles. Je le prie de recevoir ici la nouvelle et publique expression de ma reconnaissance et de mes vœux.

» MM. les anciens Élèves, en faisant tout à l'heure l'éloge des arts manuels, c'est aussi votre éloge que j'ai fait. Mais ce double éloge vous le faites vous-mêmes avec bien plus d'éloquence que ne le peuvent des paroles : vous le faites par vos actes, par vos travaux, par vos succès, par la considération que vous vous êtes acquise et la confiance que vous inspirez; vous le faites encore en venant ici, si nombreux, apporter à vos anciens maîtres le témoignage public de votre reconnaissance.

» A vous, mes jeunes amis, élèves actuels de l'école, je me bornerai à faire deux recommandations. D'abord, soyez reconnaissants : reconnaissants envers vos maîtres; reconnaissants envers les fondateurs et les protecteurs de cette école; reconnaissants surtout envers Dieu, auteur de tout bien, pour l'instruction et l'éducation que vous recevez ici. Ensuite, considérez vos devanciers, marchez sur leurs traces et faites comme eux, ou plutôt rivalisez avec eux d'application, de zèle, de courage, de vertus chrétiennes. Ils ne s'offenseront pas de cette rivalité, qu'ils auront eux-mêmes provoquée et qui sera toute à leur honneur. »

NOTES TECHNIQUES.

Étanchéité du béton aux eaux d'infiltration.

Il ne faudrait pas croire que le béton soit capable, par lui-même, d'arrêter le passage des eaux d'infiltration. Le capitaine américain *Taylor* affirme avoir vu des suintements se produire à travers neuf mètres de béton.

» Il a donc essayé de remédier à cet inconvénient et il a trouvé des enduits assurant l'étanchéité; en dehors de l'asphalte, qui a le tort de coûter cher, on peut recourir à un enduit qu'on étend à la brosse et qu'on obtient en mélangeant à du ciment (dans la proportion de 1/10e) une lessive d'alun faite de 0 kg. 5 de carbonate de soude et 2 kg. 5 d'alun dans 10 litres d'eau. On peut aussi passer un enduit d'huile le lin, ou même appliquer à chaud un mélange d'huile de lin et de 25 p. c. de naphte. »

A notre avis, il importe avant tout de rechercher les causes de la non-étanchéité du béton.

Dans la plupart des cas, les infiltrations se produisent par des fissures très petites qui sont le résultat d'un tassement inégal du plateau de béton sous les charges des murs non uniformément réparties, ou bien du retrait du mortier employé à sa confection. Nous ne parlons pas de bétons maigres dont la non-étanchéité est admise *à priori*.

Nous estimons que, pour les bâtiments principalement, le meilleur remède consiste à recouvrir le plateau d'une chape de mortier de ciment riche et cela après la construction du bâtiment, et quand le tassement n'est plus à

craindre. Généralement, l'on cimente la surface supérieure du plateau immédiatement après la pose du béton; or, si celui-ci se fissure, l'enduit de ciment se fissurera également.

Nous ne croyons guère à la vertu d'un enduit à base d'alun : l'alun pénètre dans le mortier et se décompose en alumine et en sulfate de chaux et l'on sait que le sulfate de chaux désagrége les mortiers. L'huile de lin ne doit guère avoir d'action, et le naphte est très volatil. Peut-être, à défaut d'asphalte, pourrait-on recourir au brai minéral; nous ne préconisons plus guère le feutre asphalté dont la pose exige des ouvriers spéciaux et une surveillance incessante, et nous préférons faire les frais d'un bon cimentage, voire même d'un double pavement au mortier de ciment recouvert d'un enduit, travaux qui ont assuré un bon résultat, à condition d'être effectués après le tassement de la construction.

A. v. H.

LE NATIONALISME DANS L'ART.

Nous reproduisons avec satisfaction le discours suivant, prononcé, il y a quelque temps, par M. Charles Buls, ancien bourgmestre de Bruxelles, à qui la capitale est redevable de mainte amélioration esthétique, et qui continue à mener, avec vigueur, le combat pour des principes qui sont les nôtres. C'est pourquoi, à part quelques points de menu détail, nous ne trouvons pas de réserves à faire à la belle déclaration qui suit :

TOUT observateur de notre civilisation, qui sait s'élever assez haut pour dominer la spécialisation des activités modernes, y distingue deux tendances opposées.

D'une part les rapides moyens de communication, les puissants véhicules de transport, les incessants échanges d'information, la solidarité des intérêts commerciaux entre les pays les plus distants, semblent entraîner les nations vers un grand mouvement de fraternisation, vers une unification de leurs mœurs, de leurs institutions, de leur langue, de leur art.

A ne considérer que la surface de cette évolution de l'humanité, on serait tenté de conclure que nous marchons vers l'hégémonie de l'anglais, de l'allemand et du français pour aboutir finalement, à la formation d'une sorte de volapuk international, macédoine informe de mots des trois langues, avec une prononciation anglo-germanique.

D'autre part, cependant, ce serait fermer les yeux à la réalité des faits, de ne pas voir une réaction qui paraît le résultat d'une loi naturelle menant l'humanité vers un but mystérieux, par une spirale qui la fait constamment repasser au-dessus du chemin déjà parcouru.

Nous voyons, en effet, partout les peuples chercher à échapper à un stérile internationalisme en retrempant leur fécondité intellectuelle au contact du sol natal, source de ses traditions, de sa langue, de son art, théâtre de son histoire.

Nous pouvons constater, chez nous, les efforts, déjà couronnés de succès, de notre Flandre pour remettre en honneur son mâle idiome. Chose plus étonnante encore, dans un pays où l'unité de langage passe pour un dogme patriotique, en France même, les Provençaux, les Bretons, les Flamands, les Corses, les Basques revendiquent énergiquement la conservation de leur langue.

Tandis que les Galiciens parlent en paix

le polonais, sous l'administration tolérante de l'Autriche, la Prusse et la Russie tentent vainement de l'extirper de la Posnanie et de la Pologne.

L'Angleterre, elle-même, si orgueilleuse de l'extension de sa langue inharmonieuse, ne peut empêcher ses Gallois, ses Ecossais, ses Irlandais, de s'unir aux Bretons français pour préserver et cultiver le celtique.

Cette renaissance des idiomes nationaux a pour heureux corollaire la renaissance de l'art et de la littérature nationales. Ecrivains et artistes vont s'abreuver aux sources vivifiantes jaillies du sol de la patrie et s'inspirent de la vie des humbles, du paysan, de l'artisan, du pêcheur rebelles à la livrée internationale des mondains et à leur existence artificielle.

Notre grand sculpteur Meunier a puisé ses plus magistrales inspirations dans ce milieu rude et primitif. Nos excellents paysagistes, dédaignant l'exotisme des peintres français et allemands, ont demandé aux prairies verdoyantes de la Flandre, à la mélancolique Campine, à la Meuse ensoleillée, à l'Ardenne sauvage d'inspirer leurs belles œuvres et Verwée, Claus, Courtens, Baron, Fourmois, Boulanger, Frédéric nous en ont traduit les beautés avec un enthousiasme filial. C'est pour cela qu'elles émeuvent autant notre cœur que notre esprit ; nos yeux se reposent avec joie sur elles comme sur la beauté d'un visage aimé.

Ce sentiment est humain ! De même que le travailleur lassé retrouve avec bonheur le doux foyer familial et les visages souriants des siens, de même la patrie est le foyer commun où les Belges, fatigués du spectacle des civilisations étrangères, viennent se reposer et raviver leur patriotisme ; la Belgique leur est trop douce pour qu'ils deviennent jamais des déracinés et des cosmopolites.

Quand, obéissant à une prévoyante et vigoureuse initiative, ils vont porter au loin leur activité commerciale, c'est toujours avec le ferme espoir de revenir un jour, chez eux, jouir du fruit de leur sacrifice.

Voyez notre illustre Rubens dont le génie fut l'admirable synthèse des qualités de notre race. Un moment il subit le charme séducteur des magiciens italiens et, entraîné par la mode de son temps, il crut devoir se mettre à leur école. A peine a-t-il foulé de nouveau le sol natal que son puissant tempérament flamand élimine l'idéal étranger, et imprime à ses œuvres sans rivales la forte empreinte nationale.

N'eut-il pas mieux valu que, comme Rembrandt, il n'eut jamais quitté son pays ?... Mais il fut un tel géant dans son art, qu'on ne peut concevoir un Rubens plus grand que Rubens.

C'est donc au plus profond du sol de la patrie que les racines de notre art doivent aller puiser la sève nourricière. — Si la Belgique pouvait développer son art à l'abri de l'influence étrangère, comme le fit, avec tant de succès, le Japon jusque 1858, nous pourrions tout attendre des dispositions naturelles de notre peuple. Mais nous sommes un petit pays, nous voulons et nous devons participer à la vie de l'Europe et du monde ; la moitié de notre population et les classes dirigeantes parlent une langue qui les soumettent à l'influence directe des grands et des séduisants écrivains de notre puissante voisine et amie. Nous devons donc

réagir pour rester nous-mêmes, pour sauvegarder notre caractère et notre nationalité, pour empêcher l'abâtardissement de notre art par l'introduction d'un virus étranger.

Plus cet effort sera énergique, plus nous affirmerons la raison d'être de notre indépendance nationale.

Eigen kunst is eigen leven.

L'orateur qui me suivra vous dira, avec un beau zèle d'apôtre sincère, comment il conçoit cet effort en faveur des arts plastiques.

C'est dans ce domaine qu'il semble le plus nécessaire. Nous possédons deux littératures cultivées avec ardeur et talent par nos écrivains flamands et français ; nos peintres sont restés des coloristes excellents et s'inspirent des beautés de leur pays ; notre école de sculpture moderne a révélé des qualités qui la rattache aux traditions nationales et s'est placée au premier rang de l'art européen.

L'architecture seule et l'art décoratif semblent chercher leur voie, sans avoir pu trouver encore une expression nationale, elle parle une langue étrangère et nous laisse indifférents.

Sans méconnaître les efforts sincères et souvent heureux tentés pour donner à nos édifices religieux un caractère traditionnel, en harmonie avec leur destination, nous y trouvons trop souvent la répétition de formes figées, de même que, sous l'influence d'architectes étrangers une autre école réédite à satiété les formes classiques ; enfin des tentatives individuelles, fort estimables, ne sont pas parvenues à créer un art en rapport avec le caractère original de nos villes.

Par la nature de sa production, par le milieu dans lequel il la réalise, l'architecte est plus soumis à l'empire de la tradition nationale que le littérateur, le musicien, le peintre et le sculpteur. Cependant quand la peinture et la sculpture prêtent leur concours, trop rarement réclamé aujourd'hui, à la décoration d'un édifice, elles doivent s'accorder au diapason de l'architecture.

L'architecte, au contraire, doit toujours encadrer son œuvre dans une ville ou dans un paysage.

Si la maison ou le palais, par un égoïsme exagéré, se trouvent en désaccord avec le milieu et troublent l'harmonie du tableau urbain ; si la villa ou le château méconnaissent le caractère de la campagne par leur style ou leurs matériaux, l'architecte aura commis une faute de goût et son œuvre même, manquera de l'une des conditions essentielles de la beauté, la convenance au cadre.

Il n'est personne qui oserait prétendre qu'un peintre ne doit pas se soucier du cadre de son tableau et nous le voyons toujours choisir avec le plus grand soin et s'inquiéter du fond sur lequel il sera placé. L'architecte lui, se voit imposer un cadre tout fait, il ne peut donc échapper à l'obligation de le respecter et de concevoir une œuvre qui s'accorde avec son style et son caractère.

C'est à la fois une difficulté ajoutée au problème et une excitation à le résoudre avec talent.

Nous prévoyons l'objection habituelle qu'on nous opposera : Vous voulez faire du vieux neuf, vous voulez ligoter l'art dans les liens d'une tradition usée, imposer une esthétique fermée. Ce serait encore une fois dénaturer notre pensée.

Il ne faut rien recommencer, il ne faut rien copier. Il faut être de son époque, mais il faut aussi être de son pays.

Reconstruire constamment le même portique corinthien, dont les modules immuables sont empruntés à un autre temps et à un autre climat que le nôtre, n'est pas plus excusable que de copier, sans les adapter à notre idéal, les moulures et les chapitaux de nos vieilles églises gothiques.

Ces vieux modes d'expression de l'architecture ne furent jamais immobiles et s'acclimatèrent admirablement au milieu nouveau dans lequel on les employait.

Le dorique de Sicile ne ressemble pas à celui du Parthénon, le gothique de la Flandre n'est pas celui de l'Ile-de-France.

C'est aux époques stériles que les académies et les écoles imaginèrent de cristalliser les éléments de la construction en des formules mathématiques.

L'étude raisonnée de notre art national, de nos hôtels de ville flamands, comme de nos vieilles maisons wallonnes, nous fournira, non des modèles à répéter, mais l'alphabet avec lequel nous exprimerons, en des monuments appropriés à nos besoins modernes, notre manière de comprendre l'idéal national.

Gardons-nous donc avec soin de l'engouement pour des écoles étrangères. Un peuple, qui peut montrer des annales artistiques aussi glorieuses que les Belges, s'avouerait dégénéré s'il n'avait pas foi dans ses propres forces et s'il s'adressait à des architectes étrangers pour élever ses monuments publics. Empruntons à l'Italie sa fière devise : *Belgio fara da sé !*

En terminant nous tenons à proclamer nettement que, citoyens du pays le plus libre du monde, nous n'entendons accorder aux autorités publiques aucune action coërcitive pour imprimer à l'art une direction conforme à notre programme. L'art doit s'épanouir sous le soleil de la liberté.

Si d'autres ne partagent pas nos vues, nous discuterons avec eux et si nous jugeons leurs tendances funestes, nous les combattrons avec l'ardeur que donne la conviction du devoir patriotique et de l'amour du sol natal.

BULS.

VARIA.

LA POMPÉI ALGÉRIENNE. — C'est Timgad. Encore un peu de la beauté antique qui sort de terre. M. Jules Legrand, dans son intéressant rapport, nous donne le résumé des résultats obtenus cette année par le service des monuments historiques.

Découverte de quatre intéressantes maisons dans la partie de la ville située au nord de la grande voie triomphale ; d'une basilique chrétienne contiguë à l'une de ces maisons ; d'une inscription d'une grande importance pour l'histoire des monuments antiques concernant la bibliothèque publique de la ville. D'autre part, mise à jour de thermes construits par une association dite des Philadelphes. A l'ouest du marché de Sertius on vient de retrouver un grand établissement de bains, des bassins voûtés dans les environs des thermes ; et une très grande quantité de fragments d'inscriptions, d'objets de marbre, bronze, terre cuite, sculptures, etc.

On a déblayé le prolongement de la voie du Capitole et deux carrefours ou trivia.

On a opéré des sondages dans la colline sise au sud du temple de Jupiter, pour aboutir à un important mur de soutènement derrière lequel se trouvent des ruines considérables.

Mais en même temps que Timgad, nombre d'autres centres archéologiques ont été attaqués, notamment :

A Khamissa (l'antique Thubursicum Numidarum) des fouilles ont amené la découverte d'une grande quantité de fragments et d'inscriptions, d'une très belle statue colossale de Jupiter en marbre blanc, du forum de la ville avec son capitole, ses boutiques, sa curie et une très vaste basilique judiciaire. A Announa (l'ancienne Thibilis) et à Lambèse, les déblais ont porté sur les casernements groupés autour du prœtorium.

Pour nous en tenir à Timgad, annonçons que le tiers de la ville est déblayé. Mais il faut se hâter car — fait incroyable — certains colons n'hésitent pas à détruire des monuments de première valeur historique et artistique, pour se procurer à bon marché de la pierre à bâtir.



L'ICONOGRAPHIE DE NOTRE-DAME DE LOURDES. — Le 11 février, il y a eu quarante-sept ans, que la Sainte-Vierge se montra pour la première fois, à Lourdes, à Bernadette Soubirous.

Or, tout récemment, dans les « Études », la revue publiée par la Compagnie de Jésus, on s'est efforcé de grouper, d'après les renseignements donnés par la voyante, tout ce qui peut aider à se faire quelque idée de l'apparition. Cette idée, d'ailleurs, ne peut être forcément que très vague, mais les détails matériels qui servent à l'établir n'en sont pas moins précieux. Quant à l'expression du visage de Notre-Dame, et à la lumière à la fois brillante et douce qui enveloppait son corps, il est bien évident qu'aucun point de comparaison n'étant possible, rien ne pourrait nous permettre de les imaginer. Pas plus que sainte Thérèse et tant d'autres extatiques favorisés des mêmes grâces, Bernadette n'est parvenue à préciser ses visions. Tous, à cet égard, ont douloureusement senti leur impuissance ; ils se sont bornés à balbutier des paroles dont le sens trop profond nous a échappé.

Quelques-uns des premiers interrogateurs de Bernadette ont commis la faute de renchérir sur ses explications ; ils croyaient, par-là, se rendre plus clairs, mais ils se sont éloignés de la vérité. La voyante, elle, n'a jamais varié dans ses dires. C'est ainsi que dès le premier moment elle insista sur la grande jeunesse de l'apparition. « Elle est très jeune, et petite, disait-elle. C'est une jeune fille pas plus grande que moi ». A ce moment Bernadette avait quatorze ans, mais au témoignage de trois médecins qui l'examinèrent, elle n'en paraissait pas douze, et il faut bien avouer que ses affirmations étonnèrent tout d'abord. Car devançant le jugement de l'Église, la foule, en la Dame mystérieuse qui se montrait à Massabielle, voulait la Sainte-Vierge, et l'âge que lui donnait Bernadette ne concordait point avec l'idée que nous nous faisons, pour l'ordinaire, de la Mère de Dieu. Pourtant, il n'y avait là aucune difficulté réelle. Sainte Thérèse, elle aussi, avait vu Notre-Dame sous les traits d'une enfant très jeune ; en sa langue castillane, elle rendait exactement l'aspect de sa vision par les mots : « Muy ninâ», ce que Bernadette, à son tour, traduisait à merveille en disant : — « Elle est bien mignonnette. » D'autre part, en son livre intitulé l' « Iconographie de l'Immaculée Conception » et publié deux ans avant les apparitions de Lourdes, l'évêque de Bruges, Mgr Malou, de pieuse mémoire, avait écrit que Marie, considérée dans le mystère de sa conception sans tache, doit être représentée « dans sa première jeunesse, à l'âge de quatorze ou quinze ans, à l'époque qui précéda l'Annonciation ». Et l'on sait qu'à cette demande : « Qui êtes-vous ? » qu'elle formulait au nom de son curé, Bernadette entendit cette réponse de la Dame : « Je suis l'Immaculée Conception. »

En même temps qu'elle remarquait la jeu-

nesse de l'Apparition, Bernadette était frappée de sa beauté. Pas une représentation, soit en peinture soit en sculpture, n'approchait seulement de cet idéal et, à cet égard, un pèlerin des premiers temps de Lourdes raconta, ceci :

« On ouvrit sous les yeux de Bernadette un carton de gravures qui toutes représentaient la Sainte Vierge. Au passage de la Vierge de saint Luc, Bernadette mit vivement la main dessus, en disant : « Il y a quelque chose là ! » Elle ajouta ensuite : « Mais ce n'est pas ça ; » non, ce n'est pas ça ! » Quant aux autres images, elle ne les vit qu'avec indifférence. »

Interrogée sur le visage de la Dame, la voyante déclara qu'elle avait la figure blanche et d'un ovale allongé, que les yeux étaient bleus et qu'un peu de cheveux paraissaient près des tempes, sous le voile qui couvrait la tête. Cette figure était le plus souvent souriante ; si la tristesse l'assombrit parfois, ce fut toujours sans en troubler la sérénité.

Les vêtements de l'Apparition étaient d'une blancheur inexprimable, et d'une étoffe « telle qu'on n'en voit pas chez les marchands » disait Bernadette. La robe, retenue par une ceinture bleue et modestement serrée au cou par une coulisse, tombait sur les pieds nus, dont elle ne laissait voir que le bout, avec les roses qui s'y trouvaient posées et qui « brillaient comme de l'or et bien plus encore ». Depuis la tête, le voile s'allongeait en plis légers vers le bas de la robe et, drapé dans tout ce blanc, le corps dissimulait sa forme d'une manière toute spirituelle. Nous pouvons concevoir qu'il en résultait une harmonie parfaite et chaste, dont Bernadette eût l'intuition ; car, appelée à donner son avis sur la pose de la première statue qu'on fit de Notre-Dame de Lourdes, elle remarqua, entre autres choses, que le pied gauche de la Dame n'était pas aussi écarté. Rien, par conséquent, ne trahissait le genou.

La Sainte Vierge se fit voir deux fois les mains étendues, le 11 février et le 25 mars. En tout autre temps, elle les tint étroitement jointes, paume contre paume, excepté pendant la récitation du chapelet ; alors, les doigts étaient entrelacés. Le chapelet, à gros grains blancs, très éloignés les uns des autres, avait une chaîne couleur d'or et une croix assez longue sur laquelle Bernadette ne remarqua pas qu'il y eut un crucifix. Interrogée sur le point de savoir si la Dame allait vite en passant les grains entre ses doigts, la voyante répondit : « Elle allait comme moi ». Ceci fixe à cinq le nombre des dizaines, car tel était le chapelet de Bernadette. Mais, pour ordinaire qu'il fut, celui de l'Apparition était plus grand.

Lorsqu'on décida de faire une statue de la Sainte Vierge à placer dans la grotte de Massabielle, Bernadette affirma tout aussitôt : « On ne pourra jamais faire comme c'était ». L'exécution de l'œuvre fut confiée à M. Fabisch, directeur de l'École des Beaux-Arts de Lyon, qui, après avoir minutieusement interrogé la jeune fille, lui dit : « Je vois ta Vierge ; je te la montrerai, et quand la statue viendra je veux que tu dises : C'est elle » !

Il n'en fut pas ainsi. Gravement malade à ce moment-là, Bernadette n'assista pas à l'inauguration de la statue. Mais lorsqu'elle la vit plus tard, une amie lui ayant demandé si elle en était contente, elle répondit énergiquement et tristement : Non !

La vérité est qu'on avait demandé à M. Fabisch la réalisation d'une œuvre impossible, et qu'à prendre Bernadette pour juge, cette œuvre était condamnée d'avance. Le curé de Lourdes l'avait prévu, alors qu'il écrivait à l'artiste :

« Moi, qui n'ai pas eu le bonheur de voir la Reine des Cieux, je trouve déjà votre modèle parfait. Pour Bernadette, c'est autre chose : aussi, je doute qu'en voyant votre statue, elle s'écrie : « C'est elle ! » Vous n'en serez pas fâché ; votre statue n'en demeurera pas moins belle, et nous aurons, dans ce sentiment de Bernadette, une nouvelle preuve de la vérité de l'apparition ».

Avec une humilité dont bien peu d'artistes seraient capables, M. Fabisch souscrivit pleinement à cet avertissement. « M. le curé avait raison, dit-il, qu'est l'idéal de l'artiste comparé à la vision d'un corps céleste ? »

(XXe Siècle.) L. D.

BIBLIOGRAPHIE.

HUBERT AND JOHN VAN EYCK, *by Frances C. Weale : number eight of the artist's library edited by Laurenee Binyon and published at the sign of the Unicorn, VII Cecil court St Martin's Lane, London.*

Voici un charmant petit ouvrage, comptant 32 pages de texte, illustré de 24 gravures.

On ne peut douter de la compétence de Mlle Weale en la matière. Elle fut, durant de longues années, à bonne école. Les savants critiques d'art proclament à juste titre, comme un de leurs chefs les plus distingués, le très érudit James Weale, son maître et son père.

Auteur du livret en question, elle partage les manières de voir et les idées de son illustre mécène. Elle lui témoigne toute sa filiale reconnaissance en trois lignes exquises d'introduction : *I wish to dedicate this book to my father as an expression of my gratitude to him for the constant help which, whilst writing it I received from his advice and revision.*

La lecture de l'ouvrage de Mlle Frances C. Weale nous procura une agréable heure d'étude.

Nous avons suivi pas à pas l'honorée auteur, nous avons étudié et pesé ses avis et ses preuves.

Certes nous ne partageons pas en tous points ses idées ; mais force nous est d'avouer que le petit livre de Mlle Weale mérite, à tous égards, beaucoup d'éloges.

Après un premier chapitre : *Bibliography,* l'auteur, traitant de *The Gent Altar-piece* (chap. II), entame la question brûlante : A qui devons-nous attribuer la part prépondérante du retable de l'adoration de l'Agneau ?

Mlle Weale opine, non sans raison, en faveur de Hubert.

Au chapitre III : *Other pictures by Hubert,* elle s'efforce d'attribuer à Hubert une série de tableaux qui, jusqu'ici, sont considérés comme l'œuvre de Jean, son frère, ou même d'autres peintres. Mlle Weale y a-t-elle réussi ? A notre humble avis, pas complètement. Il nous est toujours impossible d'enlever à Jean certaines œuvres, qui nous semblent caractéristiques. Les preuves à l'appui ne sont quelquefois pas assez concluantes.

Nous croyons néanmoins, tout comme M. James Weale et Mlle Frances Weale, que la part d'Hubert a été beaucoup plus considérable qu'on ne l'a cru jusqu'ici, et qu'il est temps de rendre à César ce qui revient à César.

Quant aux chapitres : IV, *Dated pictures by John van Eyck ;* V, *Other pictures by John van Eyck ;* VI, *Pictures ascribed to van Eyck,* nous y avons constaté moins de divergences d'opinion.

Il est patent que Mlle Frances C. Weale, n'avait pas en vue de publier un ouvrage fondamental, ni d'apprendre bien des choses neuves aux amateurs à la hauteur de la question ; son but était plutôt de faire œuvre de propagande, éminemment utile aux novices qui veulent s'initier à ce point de l'histoire de l'art. Avouons-le franchement, elle y a pleinement réussi et mérite certainement toutes nos félicitations et toute notre reconnaissance. Par son livre bon nombre d'Anglais connaîtront davantage les frères van Eyck, les chefs glorieux de notre illustre école flamande.

Nous avons appris que son père, M. James Weale, ébauche en ce moment une grande étude sur les van Eyck, pleine de trouvailles propres et de nouvelles clartés. Sans doute, la publication de l'éminent critique d'art sera bien venue dans le monde artistique. Ce sujet, bien vieux pourtant, reste toujours neuf, car tant de points obscurs sont à élucider, tant de questions incomprises à résoudre. Qui est mieux à même de traiter cette matière que celui dont toute la vie fut consacrée à l'art, à l'art vrai, à l'art flamand, M. James Weale ?

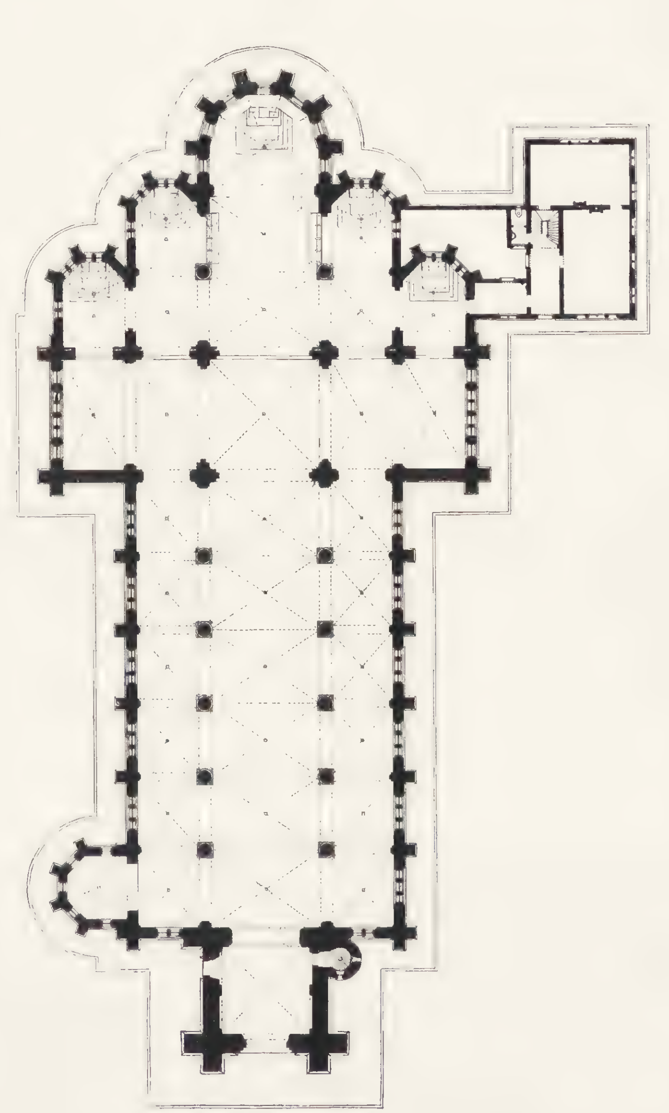
J.-B. DUGARDYN.

LA NOUVELLE ÉGLISE DE ST-JOSEPH, A MENIN.

IL est à la connaissance de tous, combien la frontière franco-belge en West-Flandre, s'est peuplée d'une façon extraordinaire. Nombre d'ouvriers flamands s'y sont fixés, trouvant dans ces parages une vie relativement à bon marché et un travail lucratif. La vie commode et à bas prix, ils en jouissent en Belgique ; le travail, ils vont le chercher dans les fabriques et autres établissements industriels des communes limitrophes françaises.

Cette situation occasionne un accroissement, d'année en année plus considérable, de la population ouvrière. Il s'ensuit sur le terrain religieux, où nous nous plaçons, une expansion de plus en plus intense de fondations et d'œuvres pies. Les anciennes paroisses n'étant plus suffisantes pour subvenir aux nécessités toujours grandissantes, sur toute notre ligne frontière west-flamande, bon nombre de nouvelles ont été créées en ces derniers temps.

Une nouvelle paroisse exige naturellement une église, un presbytère, une école. Au début on se trouve mal à l'aise ; il faut se contenter, faute de mieux, d'un provisoire souvent insuffisant et qui, dépendamment de multiples circonstances, peut être de longue ou de courte durée.



Archit. M. A. De Pauw. ÉGLISE DE SAINT-JOSEPH A MENIN. PLAN TERRIER.

Puisse t-on, lorsqu'il s'agit de mettre la main à l'ouvrage définitif, élever une œuvre durable ; — une œuvre de bon goût, artistique, pour impressionner, pour éduquer par ce moyen éminent le peuple qui sent un pressant besoin d'un peu d'élévation d'esprit, de cœur et de sentiment, et qui, le plus souvent, ne trouvant pas chez lui de quoi satisfaire cette inclination innée, ne

peut chercher la formation artistique, dont il est malgré tout avide, que dans les constructions publiques, principalement dans celles destinées au culte et à l'éducation.

ÉGLISE DE SAINT-JOSEPH, A MENIN. CÔTÉ OCCIDENTAL.

Phot. J.-B. D. Archit. A. De Pauw.

Quand il s'agit d'élever des constructions — si petites soient-elles — l'économie à outrance n'est guère recommandable et n'est jamais profitable ; à la vérité, elle ne mérite point son nom car, après peu d'années, il faudra — dure, mais inéluctable nécessité — chèrement réparer ou recommencer de plus belle un édifice construit dans de telles conditions. Qu'il y ait donc, entre la construction et son coût, proportion adéquate. Pas n'est besoin non plus d'exagérer les frais par les dépenses extraordinaires d'un luxe inutile et souvent fort désavantageux à l'effet artistique.

A Menin, où l'augmentation d'habitants se chiffre annuellement à plusieurs centaines, se fit sentir, il y a cinq ou six ans, la nécessité impérieuse de créer une nouvelle paroisse, paroisse qui selon sa destination prévue, serait essentiellement ouvrière et, disons-le, pauvre aussi. Un arrêté royal du 18 mars 1898 autorisa la création, au hameau dit *Les Baraques*, à Menin, d'une église succursale sous le vocable de saint Joseph.

Le provisoire avec lequel il fallut commencer ne dura guère longtemps. Mgr Waffelaert, évêque de Bruges, plaça à la tête du nouveau bercail un prêtre zélé, M. D'Artois (1), qui acheva pour ses débuts, la bâ-

(1) M. le curé D'Artois est décédé le 1er février 1905, alors que cet article était déjà écrit.

tisse et l'aménagement d'une école primaire et d'un couvent dont la chapelle devait servir d'église paroissiale. Ces constructions avaient été entreprises par le fondateur et l'insigne bienfaiteur de la nouvelle paroisse, M. le chanoine De Brouwer, alors doyen de Menin.

Le nouveau curé ne put longtemps se contenter de ces locaux trop peu spacieux. En 1900 déjà, il résolut de commencer l'œuvre par excellence, la construction de l'église définitive.

Jugeant sainement la tâche qu'il assumait, il voulut faire œuvre belle et bonne, œuvre durable et artistique. N'ayant rien, il eut tout, grâce à son dévouement sans bornes et à son labeur incessant, grâce aussi à de précieuses collaborations, grâce surtout aux bénédictions de Celui en l'honneur de qui il voulait élever un temple digne de sa gloire.

La mission en fut confiée à un architecte de talent, M. Alphonse De Pauw, établi à Bruges, lauréat de l'Ecole Saint-Luc, de Gand, en l'année jubilaire 1891, et qui avait déjà à son actif de nombreux travaux, et notamment la nouvelle partie du collège épiscopal de Menin, le couvent et l'école au hameau *Les Baraques,* l'église Saint-Joseph, à Bruges, etc., etc...

Le plan soumis était, à tous égards, des plus satisfaisants, de bon goût, de large conception, approprié aux besoins et circonstances, simple et grand à la fois.

Le conseil de fabrique l'adopta le 7 octobre 1900, le conseil communal l'approuva le 24 décembre de la même année et la Commission royale des monuments le 29 juin 1901.

M. le curé D'Artois et M. l'architecte De Pauw se mirent à l'œuvre sans tarder avec le concours éclairé d'un homme versé en la matière, M. l'entrepreneur Camille Mullie, d'Iseghem.

L'ouvrage fut béni de Dieu. Commencé en janvier 1902, la première pierre fut placée en la fête de saint Joseph, le 19 mars, par M. le doyen Dupan. Le 4 février 1903 la construction était entièrement sous toit, et la nouvelle église ouverte au culte divin, le 19 mars 1904.

Ces détails nous les avons puisés dans le *Liber Memorialis* (1) de l'église de Saint-Joseph, dans lequel M. le curé annote avec un soin scrupuleux tous les faits intéressants concernant son église et sa paroisse.

Voilà que maintenant l'église s'élève, élançant sa flèche hardie au milieu de ce quartier populaire, fier d'avoir une église si belle. Elle est vaste et simple dans ses lignes

(1) A l'instar de ce qui existait dans d'autres diocèses, notamment à Malines et à Cambrai, Mgr l'évêque de Bruges, par un décret promulgué à la suite de la réunion prosynodale de l'année 1900, imposa à MM. les curés et recteurs d'églises, l'obligation d'avoir et de tenir à jour un registre historique pour le temps présent : un *Liber Memorialis*

« Sa Grandeur n'exige pas la confection de monographies complètes, savamment rédigées, à l'abri de toute critique et destinées directement à une publication plus ou moins immédiate. Ce qu'Elle désire, c'est qu'on recueille tous les matériaux qui pourront peut-être servir quelque jour à cette fin, et tous les renseignements pratiques qui pourront être utiles à ceux qui seront appelés à la direction de la paroisse... » Cf. les articles du T. R. chan. Callewaert J. C. L., professeur d'histoire au Grand Séminaire de Bruges, dans la revue mensuelle *Collationes Brugenses*, janvier 1904, pp. 43 et suiv. ; avril 1904, pp. 265 et suiv ; juillet 1904, pp. 458 et suiv. ; janvier 1905, pp. 58 et suiv.

architecturales, mais d'un effet imposant ; elle est fortement assise et promet une longue durée ; elle fait une perle de plus à la couronne artistique de notre belle West-Flandre.



Il fallait, avant tout, soigner pour une base solide. Les fondations de l'église se constituent de deux parties : la première composée d'une couche de béton de 60 centimètres de hauteur, la seconde faite de maçonnerie en briques locales au mortier de trass. Ces fondations furent ancrées au droit de chaque travée dans le sens longitudinal et dans le sens transversal.

La brique a généralement été utilisée, la pierre de taille employée sagement et seulement quand les bonnes règles de la construction l'exigeaient. La maçonnerie en élévation est faite en briques de Deulemont, la flèche de la tour en briques de Boom, dites *Klinkaert ;* les voûtes sont construites en briques de Boom, dites *Papesteen*, tandis que les gracieuses nervures et les élégantes colonnettes intérieures sont exécutées en briques spéciales moulurées de Nieuport, système Geldens ; il en est de même des arcades des portes d'entrée.

L'église, vue de l'extérieur, présente un heureux effet. Elle est divisée en trois nefs limitées à un large transept auquel communiquent le chœur et quatre chapelles latérales à celui ci.

La tour sous laquelle est pratiqué le porche se trouve à l'entrée de l'église.

Elle paraît vraiment majestueuse. D'aucuns trouvent la partie inférieure trop lourde eu égard à la sveltesse de la flèche. Cette critique ne nous semble pas basée : il ne suffit pas de la voir un instant, au passage, il faut la contempler longuement, de loin, puis de près ; il faut la comparer avec le reste de l'édifice, l'étudier dans son ensemble et dans ses parties ; elle ne manquera pas de plaire, elle paraîtra à n'en plus douter bien proportionnée. Quant à l'excessive sveltesse de la flèche, nous sommes d'avis que ce n'est là qu'une imperfection apparente dépendant sans doute d'un faux point



ÉGLISE DE SAINT-JOSEPH, A MENIN. CÔTÉ SUD-OUEST. Phot. J.-B. D. Archit. A. De Pauw.



PHOT. J-.B. D.
ARCHIT. A. DE PAUW.

INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE DE SAINT-JOSEPH, A MENIN.



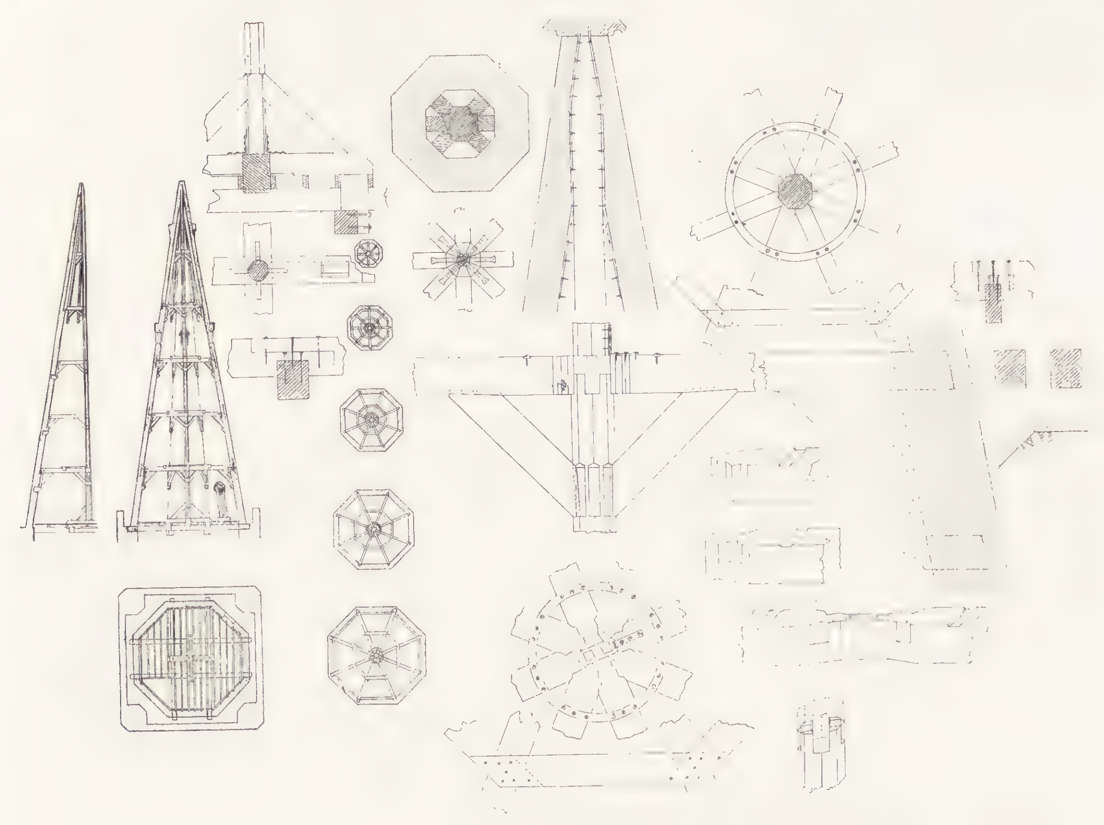
ÉGLISE DE SAINT-JOSEPH, A MENIN. Archit. A. De Pauw.
ÉLÉVATION ET COUPE D'UNE TRAVÉE.

de vue, ou résultant de la couleur blanchâtre des briques dont la patine aura bien vite raison.

D'ailleurs elle est inspirée des tours de notre Flandre, surtout à la partie nord, dont le caractère spécial est précisément une certaine lourdeur. La nouvelle tour ressemble surtout à celles de Schoore et de Pervyse en Furnes-Ambacht, cette dernière, restaurée il y a sept ou huit ans par le même architecte. La flèche de la tour des *Baraques* a les proportions de celle de Schoore qui est ancienne et admirée à juste titre par les archéologues, et qui a été classée comme monument.

Jusqu'à la galerie la tour mesure 32 mètres ; la hauteur totale, y compris la croix, est de 57 mètres. L'escalier y est accolé dans une gracieuse tourelle.

Au chevet, l'effet produit par le chœur



Archit. A. De Pauw.

ÉGLISE DE SAINT-JOSEPH, A MENIN.
DÉTAIL DE LA CHARPENTE DE LA TOUR.

entouré des quatre chapelles latérales est très satisfaisant. Il règne, dans tout le travail, une logique symétrie, mais elle n'est pas outrée et cède avant tout le pas aux convenances, aux besoins et à l'harmonie générale.

Les fenêtres de la claire-voie et des bas-côtés sont à triples ogives en tiers-point, sous un seul plein-cintre dans la claire-voie et sous une seule ogive obtuse aux bas-côtés. Il y a là, ce nous semble, une réminiscence de la belle église de Pamele, à Audenarde, ce monument célèbre de l'époque ogivale primaire.

La disposition des grandes fenêtres au transept et à la façade d'entrée est très réussie.

Le premier coup-d'œil à l'intérieur nous satisfait par les proportions harmonieuses de l'église, par la couleur des matériaux et la teinte jaunâtre donnée provisoirement aux murs plats, pour leur ôter la crudité des murs fraîchement enduits.

La longueur de l'église est de 72 mètres, sa largeur dans œuvre de 19 mètres, et au transept de 29 mètres.

Les nefs se composent de six travées. Chaque travée de la grande nef mesure en

longueur 5 mètres 45 d'axe en axe des arcs-doubleaux, en largeur 10 mètres entre extrados des arcades.

La disposition du chœur et des chapelles attenantes est originale et des plus pratiques. Le sanctuaire, à vrai dire, n'est pas établi jusqu'au transept, mais il est séparé de celui-ci par un avant-chœur comprenant toute une travée et qui s'étend devant les deux chapelles absidales les plus rapprochées. Ce grand espace concourt bien à l'harmonie générale et au rehaussement des cérémonies religieuses ; il donne également accès aux chapelles latérales et par l'une d'elles à la sacristie (1). Les troisième et quatrième chapelles augmentent en plus l'à-propos et la beauté du transept qui, malgré tout, dans une église d'aussi vastes proportions trouve nécessairement place et qui conserve encore le sens symbolique qu'on lui prête généralement.

L'église est orientée selon les règles de la sainte liturgie. C'est une heureuse condition *sine qua non* exigée, là où faire se peut, par la commission des monuments.

Les vaisseaux des nefs latérales sont d'une élégante sveltesse. D'aucuns prétendent que si la voûte de la grande nef eût été moins surbaissée, l'architecte eût obtenu une plus belle harmonie d'ensemble. Quoi qu'il en soit la dite voûte est hardie, sûre et bien posée.

A remarquer aussi l'élégance de la colonnade et des faisceaux des bas-côtés et de la grande nef. Les colonnes avaient été prévues par assises alternativement en briques et en pierres de taille. En haut lieu on préféra, objectant le poids de la voûte, voir renforcer les piliers qui ont conséquemment été construits entièrement en pierre de taille. A notre avis cette modification au projet primitif, est toute en faveur de l'édifice. Il n'est pas bon de trop varier les tons. L'effet produit est assurément plus sévère et majestueux qu'il ne l'aurait été avec l'alternation de briques et de pierres de taille. Cette forte colonnade ne paraît nullement trop lourde pour supporter la grande et large voûte.

A noter encore le pavement en carreaux de Jurbise et les grisailles exécutées par M. Gustave Ladon, de Gand.

Les dessins et photographies que nous sommes à même de présenter au lecteur, grâce à l'obligeance de M. l'architecte De Pauw, aideront, mieux que toute description, à expliquer nos simples notules et à témoigner de la beauté et de a perfection de ce travail méritoire.

Le gros ouvrage était à peine achevé que déjà l'on mettait la main à l'ameublement. Les fonts baptismaux, placés à gauche de l'entrée dans une petite chapelle annexée à la nef latérale, sont l'œuvre, digne de beaucoup d'éloges, de M. Gérard, de Gand. Le chemin de croix sculpté et polychromé est simple et satisfaisant. On pose actuellement les confessionnaux ainsi que le maître-autel ce dernier promet d'être digne de l'église. Le tout s'exécute d'après les plans de l'architecte de l'église.

Nous avons ouï dire que des personnes trouvent le coût général (250.000 francs) trop élevé. Sans doute le chiffre est fort ; mais l'œuvre vaut son prix. C'est de l'argent

(1) Peut-être pourrait-on critiquer la disposition de cet accès à la sacristie, le passage du clergé et des servants devant se faire dans le voisinage immédiat des marches de l'autel de la chapelle absidale située de ce côté. N. de la R.

bien employé et dont le placement ne procurera pas de déception.

La ville qui possède un pareil monument a le droit d'être fière. Menin surtout, dont le trésor artistique n'est pas lourd, peut se vanter de sa nouvelle église. Elle n'en possédait guère que deux : un hors-d'œuvre criard et baroque, l'église primaire de Saint-Vaast; une ruine informe, celle de Saint-François.

Il reste encore à construire aux *Baraques* le presbytère, le dévoué curé ayant songé à lui-même en dernier lieu. Les plans de M. De Pauw sont à l'examen en haut lieu. Espérons qu'eux aussi recevront à bref délai l'approbation de Qui-de-droit et verront bientôt luire le jour de leur réalisation.

J.-B. Dugardyn.

ÉTUDE DES TERRAINS AU POINT DE VUE DE LA CONSTRUCTION DES ÉDIFICES (1).



LE lecteur qui voudra approfondir l'étude si intéressante du sable boulant, lira avec fruit une étude de M. A. Casse, ingénieur civil, parue dans les *Annales des travaux publics de Belgique*, année 1903, 2e série, t. VIII, 3e fascicule, juin.

Au sujet de la définition des mots terrains perméables et imperméables, nous devons une rectification qui nous a été suggérée par la lecture de cette étude. Voici comment M. Casse définit ces différents termes :

« Perméable vient du grec *pera*, qui signifie au delà, et du latin *meabilis*, où l'on peut passer; perméable veut donc dire passer au travers; imperméable, ne pouvant passer au travers.

Un terrain imperméable, d'après la définition que le mot lui-même lui donne, ne doit pas se laisser traverser par l'eau, ni par écoulement ni par suintement. Mais un terrain peut être imprégnable, c'est-à-dire absorber l'eau sans la laisser s'écouler, tout en restant intimement lié avec elle, et c'est probablement par suite de son imprégnabilité, que l'argile par exemple, est imperméable.

Un terrain perméable est celui qui, sans excès de pression, se laisse traverser par l'eau ; c'est ainsi que se comportent les sables en général. »

D'où il suit que les terrains sont perméables ou imperméables à l'eau, suivant le volume d'eau plus ou moins considérable qu'ils peuvent absorber et laisser passer, et que les terrains sont imprégnables ou non, suivant le volume d'eau plus ou moins considérable qu'ils peuvent absorber sans la laisser passer.

(1) Remarque. — Une erreur typographique s'est glissée dans notre dernier article, il faut lire : « on ne peut fonder directement sur les sables mouvants, sur les sables *bouillants* » au lieu de « sur les sables *boulants* ». Voir *Bulletin*, n° 9, p. 265, 2e colonne.

Méthode par Comparaison.

Comme nous l'avons fait observer, on ne peut se baser *a priori* sur les chiffres fournis, pour déterminer les charges à faire supporter par les terrains, et en cette matière, il faut être très prudent, surtout s'il s'agit de terrains douteux ou mauvais car « la résistance du sol est extrêmement variable et nous conseillerons toujours de l'expérimenter plutôt que de classer un terrain dans une catégorie déjà éprouvée, mais qui, en réalité peut ne présenter qu'une trompeuse analogie avec le terrain sur lequel on doit construire. » Barberot, *Constructions civiles,* page 12.

Pour s'assurer si le terrain peut supporter la construction que l'on se propose d'ériger, un excellent moyen consiste à procéder par *comparaison*. A cet effet, l'on s'informe chez ceux qui ont bâti dans le voisinage et, dans le cas où la maison est contiguë, l'on évalue *grosso modo,* le poids par Cm^2 que supporte le terrain dans ces conditions. Si l'on arrive à un résultat à peu près analogue pour la nouvelle construction, le problème est résolu, bien entendu dans l'hypothèse où la maison voisine ne présente aucune lézarde et n'a subi aucun mouvement imputable à la nature du sol, et pour le cas où l'on se trouve bien en présence d'un terrain identique à celui sur lequel le bâtiment voisin a été érigé.

Procédé expérimental.

« Sur le sol paraissant bon, la terre végétale étant enlevée et le fond légèrement battu, on dispose une sorte de table dont les quatre pieds, longs d'environ 0^m50, auront chacun une section connue de 0,10 à 0,20 de côté par exemple, puis on charge le plateau jusqu'à ce que les pieds s'enfoncent légèrement, c'est *la limite de résistance*.

Supposons pour donner un exemple, qu'on a à supporter une construction dont le poids total donnera réparti par m^2 de fondations une charge de 40,000 kil.

Supposons maintenant que nous avons donné aux pieds portant le plateau d'expérience $0,20 \times 0,20$ ce qui fait $0,20 \times 0,20 = 400\ Cm^2 \times 4 = 1600\ Cm^2$, et que le terrain à cédé sous une charge de 20,000 kil. soit 12 kil. 500 par Cm^2.

Or, il est prudent de ne charger un sol qu'au 1/10 du poids qui a déterminé la dépression, ce qui nous donne donc seulement 1 kil. 250 par Cm^2 tandis qu'il nous faudrait trouver 4 kil. Nous n'avons alors que deux moyens de satisfaire aux données ; aller au bon sol, c'est-à-dire à une couche pouvant supporter la pression ou augmenter l'empattement de manière à trouver une répartition par Cm^2 égale à 1 kil. 250.

Soit : tablant sur un mètre de longueur, il faudra donner à la basse fondation un empattement équivalent à $\frac{4,000}{1,250} = 32\ 000\ Cm^2$ ou $1^m \times 3^m20$. » (Barberot, *Constructions civiles,* pages 12 et 13.)

Ce moyen est évidemment très bon, mais malheureusement, sauf pour des constructions très importantes, il est, en général peu pratique ; l'architecte n'ayant guère à sa disposition des matériaux pondéreux qui, sous un volume aussi réduit, puissent être employés à pareil usage.

En effet, dans le cas qui nous occupe, évidemment exagéré, il faudrait pouvoir entasser sur un espace très restreint 40 tonnes.

Un procédé analogue est d'usage courant pour les vérifications et épreuves des tabliers de ponts et viaducs.

(Voir article 11 du cahier général des charges de l'État, de 1890, et annexes de l'administration des ponts et chaussées de 1897.)

Formule de Rankine.

Rankine a proposé la formule suivante, pour le calcul des charges maxima qu'un terrain peut porter.

$$P = \delta\ h' \left(\frac{1 + \sin}{1 - \sin}\right)^2$$

dans laquelle δ = densité des terres, φ = angle du talus naturel des terres, h' = profondeur des fondations sous le niveau du sol.

Dans l'application de cette formule, on réduit P à la moitié de la valeur obtenue.

On trouve dans les tables des lignes trigonométriques les valeurs numériques de sin .

La formule est donc simple.

Nous donnons ci-dessous un tableau indiquant les valeurs de φ et δ pour divers terrains :

NATURE DES TERRES	Valeur de l'angle φ en degrés.	Poids spécifiques des terres en kos.
Sable pur et sable sec . .	30	1900
Terre argileuse humectée .	36	1600
Sable terreux.	43 à 44	1700
Terre végétale sèche et légère	43 à 44	1400
Terre glaise	55	1900
Vase fluide	—	1650

M. Combaz donne, dans son ouvrage déjà cité, une application de cette formule :

« soit $h' = 3$ mètres et $\delta = 1635$ kil. poids moyen d'où $h'\ \delta = 5{,}000$ en chiffres ronds.

« On aura pour P les valeurs moyennes consignées dans le tableau ci-dessous :

Valeur de l'angle φ en degrés.	NATURE DES TERRES	VALEUR DE P	Charge par cm² maximum.	Charge par cm² charge pratique
			K	K
—	Terres très fluides	5000 x 1	0 500	0 25
15	Terres boulantes.	5000 x 2	1	0 50
30	Terres moyennes	5000 x 5	2 500	1 25
45	Bon terrain . .	5000 x 17.5	8 750	4 50
60	Terrain très consistant . . .	5000 x 97.5	48 760	25

« Remarque — La valeur de P étant proportionnelle à celle de h', si h' est égal à 6 mètres ou 9 mètres, il suffit dans le cas actuel, de doubler ou de tripler les chiffres de la colonne qui donne la charge maximum. »

Nous remarquons que les chiffres fournis par cette formule se rapprochent de ceux fournis par l'expérience, sauf en ce qui concerne les terres boulantes. Or, parmi celles-ci doit être rangé le sable boulant. Nous avons vu que ce terrain peut supporter 3 kil. par cm² alors que la formule de Rankine donne une charge de 0 kil. 50 par cm² dans l'hypothèse d'une fondation à 3 mètres de profondeur dans ce terrain.

L'inexactitude de ce résultat provient du facteur qui intervient dans la formule de Rankine. En effet, si l'on compare, par exemple, les résultats obtenus pour les terres moyennes et pour les terres boulantes, l'on

s'aperçoit que φ est pour les terres boulantes de 15°, alors qu'il est pour les terres moyennes de 30° ; néanmoins le sable boulant est moins compressible que la terre moyenne.

L'application de la formule de Rankine suppose également que la fouille a été opérée à pic. Ce qui, en pratique, pour certains terrains n'est pas toujours possible.

Méthode de Planat.

Nous ne citons cette méthode que pour mémoire : elle est basée sur le phénomène de la poussée des terres. On trouvera l'étude de cette formule dans l'ouvrage : *Pratique de mécanique appliquée*, par Planat.

Dans un prochain article, nous exposerons succintement le résultat des expériences faites par M. l'ingénieur Yankowsky et leur application au calcul des charges à faire supporter par les terrains.

M. de la Croix,
Ingénieur-architecte.

LE NOUVEL HOTEL DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES DE LEEUWARDEN.



A ville de Leeuwarden, chef-lieu de la Frise, vient d'être dotée d'un nouvel hôtel des postes et des télégraphes qui, à en juger d'après un compte rendu de notre confrère *De Bouwwereld* (1) d'Amsterdam, paraît mériter tous les éloges, non seulement au point de vue de la conception architecturale, mais à raison des combinaisons du plan de distribution, lequel concilie les nécessités du service avec les exigences du public.

Le *Bulletin* n'est pas encore arrivé à une ère de prospérité telle qu'il lui soit permis de se payer la collaboration de correspondants compétents à l'étranger, ni même de se rendre compte de visu des manifestations de l'art dans les pays voisins. Force nous est conséquemment en cette occurrence, de baser nos appréciations d'après des documents exacts, il est vrai, mais trop concis et incomplets. C'est assez dire que nos lecteurs devront excuser les lacunes de notre description et la réserve de nos critiques ; ils nous sauront gré néanmoins de ce que nous leur présentions les gravures ci-contre, représentant une façade et l'intérieur de la salle publique de l'hôtel des postes et télégraphes dont nous parlons.

L'auteur des plans, M. C.-H. Peeters, architecte de l'État, à La Haye, a conçu cet édifice dans une gamme très simple et en excluant tout luxe d'ornementation, que ne comporte du reste pas l'importance de la ville dont la population n'excède pas 32,000 âmes, et qui ne compte guère de monuments publics d'un caractère artistique.

Le seul édifice digne d'une visite est la Chancellerie, située, comme le nouvel

(1) Numéro du 29 mars 1905.



HOTEL DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES
DE LEEUWARDEN. FAÇADE PRINCIPALE.

hôtel des postes et des télégraphes, sur la large voie de communication dénommée le Tweebaksmarkt (Marché-aux-biscuits).

Plus encore que dans notre pays, il est nécessaire, dans les contrées brumeuses du Nord, de réserver de grandes baies vitrées, afin que la lumière du jour puisse pénétrer en abondance dans les locaux et dans les appartements. M. Peeters n'a certes pas contrevenu à cette loi ; de plus, il n'a pas hésité à s'inspirer des anciennes traditions qui exigent qu'avant tout les monuments répondent à leur destination et par suite à la *convenance*.

L'architecte a su donner le mouvement et la vie à son œuvre, par l'emploi de formes rationnelles et d'avant-corps judicieusement établis, ainsi que par le mariage harmonieux de la pierre de taille et de la brique du pays (1) ; la simplicité des moyens dont il disposait ne lui a pas fait rechercher une

(1) *De Bouwwereld* nous apprend que les briques employées sont des « drielingen » rouges de la Frise.
Pour l'édification de nos lecteurs nous leur dirons que les briques rouges de la Frise comportent deux formats-types, à savoir : les « moppen » qui mesurent $0^{m}220 \times 0^{m}1075 \times 0^{m}045$, et les « drielingen » dont les dimensions sont un peu moindres, c'est-à-dire de $0^{m}180 \times 0^{m}0875 \times 0^{m}040$.

variété nuisible à l'*unité ;* il a réussi à lui donner des proportions d'ensemble et de détail d'un heureux effet, son œuvre peut donc se réclamer de la *beauté.*

Comme, d'autre part, l'édifice présente un caractère évident de *solidité,* nous pouvons conclure que la conception de notre honorable collègue est bien vraiment une œuvre d'architecture, un travail artistique de réelle valeur, car elle satisfait aux principes d'un art qui impose comme conditions primordiales : la convenance, la beauté et la solidité.

Mais suivons le critique du *Bouwwereld* à l'intérieur du bâtiment « en passant par l'entrée du public, établie dans l'avant-corps de gauche de la façade principale (1), sise dans le prolongement d'une rue latérale.

» Un dégagement pourvu d'un portail bien conçu nous conduit dans la salle du public qui mesure 20 mètres de longueur et $8^{m}50$ de largeur.

» Autour de cette salle sont groupés tous les locaux du service des postes ainsi que le bureau d'acceptation des télégrammes ; ils sont séparés les uns des autres et du local public par des clôtures ou cloisons en treillis métallique peu élevées.....

(1) Cette façade mesure environ 30 mètres de longueur.



HOTEL DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES DE LEEUWARDEN. INTÉRIEUR DU HALL PUBLIC.

» Les appareils des télégraphes se trouvent à l'étage. Les appartements spacieux et bien aérés du percepteur des postes sont disposés en partie à la façade principale et en partie à une façade latérale (le bâtiment est isolé sur trois de ses côtés) ; ils sont séparés des locaux du service par des murs de feu (1). »

De *Bouwwereld* signale à l'attention du visiteur la charpente apparente « à jour », en bois de sapin d'Amérique, ainsi que les revêtements des appuis des guichets, en carreaux faïencés portant les armes du Royaume et les attributs des services des postes et des télégraphes.

La disposition du plan a nécessité l'établissement d'un lanterneau dans la salle publique ; la photographie que nous avons sous les yeux ne nous permet pas d'en analyser l'agencement ; les poutraisons avec les jambes de force butant sur des culs-de-lampe doivent, semble-t-il, produire une bonne impression, toutefois certains profils et notamment ceux, trop évidés, des culs-de-lampe nous paraissent devoir être censurés.

Nous aimons beaucoup les cloisons avec guichets, pratiquement établis, en simple treillis métallique, avec encadrement crénelé ; au moins ces guichets ne déparent pas les lignes architecturales de la salle ; on ne peut en dire autant de la généralité des guichets genre « confessionnal » que les administrations des postes d'Allemagne et de..... Belgique imposent à leurs architectes (2).

« Le chauffage à l'eau chaude est établi dans la salle publique comme dans les locaux du service, de telle manière que les visiteurs puissent vaquer à leurs affaires dans une pièce convenablement chauffée et éclairée, et que les employés soient préservés des courants d'air qui se produisent aux guichets lorsque la dite salle, entièrement séparée des locaux du service, n'est pas chauffée (3). »

Ajoutons que l'architecte a pris toutes les précautions pour sauvegarder la construction contre les dangers d'incendie ; nous avons déjà parlé des murs de feu, nous pouvons signaler encore que tout le rez-de-chaussée porte des plafonds formés par des voussettes sur poutrelles en fer et que les escaliers sont construits en pierre entre murs d'échiffre.

Le coût de la construction a été de 143,740 florins, soit environ 295,000 francs.

A. v. H.

(1) Traduction libre du texte du compte rendu néerlandais.

(2) L'administration des télégraphes a fait établir des guichets en treillis métallique au nouvel hôtel des téléphones de Gand. Le *Bulletin* a donné une vue de ces guichets, année 1903-1904, p. 181. Le public et les employés s'en accommodent fort bien.

(3) Traduction libre du texte du compte rendu néerlandais.



LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL [1].

Fig. 1.

FIG. 1. SQUELETTE HUMAIN VU DE DOS.

1. Rhomboïde (rapproche l'omoplate de la colonne dorsale.)
2. Omoplate.
3. 7 vraies côtes.
4-5. fausses côtes.
5.-6. Os du coude ; Sacré long dorsal (maintient le dos et la région lombaire.)
7. Moyen fessier (étend la cuisse.)
8. Muscle carré du fémur.
9. Coccyx.
10. Condyles et cavité de l'extrémité du fémur.
11. Condyle de l'extrémité du tibia.
12. Tête du péroné.
13. Maléole externe du péroné.
14. Oblique supérieur postérieur (mouvements demi-circulaires de la tête.)
15. Angulaire-releveur de l'omoplate.
16. Sous épineux.
17. Dentelé postérieur supérieur (élève les côtes.)
18. Petit rond.
19. Grand rond.
20. Intercostaux externes (relèvent etabaissent les côtes.)
21. Dentelé postérieur inférieur (abaisse les côtes.)
22. Oblique externe (maintient le bassin et l'élève.)
23. Maléole interne du tibia.

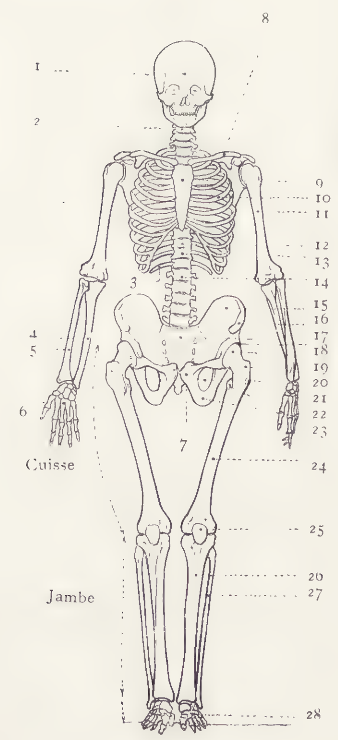


Fig. 2.

FIG. 2. SQUELETTE HUMAIN VU DE FACE.

1. Tête.
2. 7 vertèbres cervicales.
3. Côte flottante.
4. Cubitus.
5. Radius.
6. Main.
7. Ospubis.
8. Clavicule.
9. Sternum.
10. Côtes.
11. Humérus.
12. Colonne vertébrale.
13. 12 vertèbres dorsales.
14. 5 vertèbres pombaires,
15. Os ischion.
16. Lèvre externe ou épine antérieure de l'os ilium.
17. Sacrum.
18. Cavité cotyloïde.
19. Tête du fémur.
20. Grand trochanter.
21. Trou ovalaire.
22. Petit trochanter.
23. Tubérosité ischiatique.
24. Fémur.
25. Rotule.
26. Tibia.
27. Péroné.
28. Pied.

LE CORPS HUMAIN.



DANS ce qui précède, nous n'avons envisagé qu'isolément chacune des parties dont se compose la figure humaine. Nous allons, maintenant, voir ces divers fragments réunis et mis en place pour constituer l'ensemble. Nous les considérerons dans leurs données naturelles : ostéologie et myologie, et dans leur mise en œuvre pratique en art industriel ; c'est-à-dire en données nature et en synthèse.

Le Squelette.

Le squelette de la figure, vu de face et vu de dos, présente deux moitiés parfaitement symétriques par rapport à un axe vertical médian qui va, du sommet du crâne à la partie inférieure du bassin, et se prolonge entre les deux jambes et les deux pieds, lorsque la figure se porte sur tous deux. La colonne vertébrale se trouve sur cet axe, séparant les deux moitiés du thorax, les deux épaules et les deux moitiés du bassin. Symétriquement, viennent aussi : les deux bras, les cuisses, les jambes et les pieds.

La figure se divise, en hauteur, en deux parties égales, situées l'une au-dessus, l'autre au-dessous de la base du bassin. A titre documentaire et pour l'intelligence de la forme à simplifier, les figures ci-contre, comme celles qui suivent, n'étant que des

(1) Voir *Bulletin*, 4e année, février 1905, p. 242.

relevés sur nature, sont accompagnées de leur légende. Elles sont plus lisibles par ce moyen que par renvoi à un texte spécial.

Avant de passer, remarquons que l'ensemble de l'ossature de la figure-femme est à peu près semblable à celle de la figure-homme. Les épaules et le bassin, ainsi que les extrémités, pieds et mains, offrent seuls quelques différences qui seront contrôlées au chapitre des proportions.

Le squelette vu de profil rend sensibles la flexion de la colonne vertébrale et les profondeurs des divers organes, tel qu'au thorax et au bassin, donnant les dimensions dont on ne peut se rendre compte dans les vues de face et de dos.



Le squelette forme la charpente articulée de la figure. C'est sur lui que peuvent s'observer les proportions et les mouvements.

Le schéma axial (fig. 4) en donne une idée. Chaque membre y est figuré par son axe. En rotation ou flexion, par le moyen des articulations des extrémités de ces axes des os, on peut obtenir, d'une façon expéditive, une bonne figure proportionnée et énergique dont les mouvements et les gestes seront justes et expressifs.

Les deux squelettes (fig. 5 et 6) donnent les tracés ou mouvements des divers os, en face et profil. Les articulations sont rendues très sensibles; par leur aspect on se rend facilement compte du profit professionnel que l'on peut tirer de ce procédé par axes. Suivent cinq croquis d'applications à divers mouvements (fig. 7).

Le moyen âge, si éloquent dans la synthèse de la forme naturelle, nous offre un autre dispositif de construction, très simple mais très pratique, et préférable, de beaucoup, au procédé par axes. L'album de Villars de Honnecourt contient plusieurs tracés géométriques dont la figure 8 est un spécimen. Elle donne la mise en place générale de la décoration, par le vitrail, d'une rosace à six lobes. La roue de Fortune en est le thème. Cette dernière y est représentée assise, de face, les bras et les genoux écartés. Autour de la roue sont les divers personnages qui visent à la fortune, y sont parvenus, ou en sont déchus : aspirant, régnant et tombant. L'indication en est très sommaire, et, cependant, quelle énergie de masses et de mouvements, quel effet dramatique! Au point de vue professionnel, ces masses régulières proportionnées sont d'un caractère viril et décoratif peu commun. Il

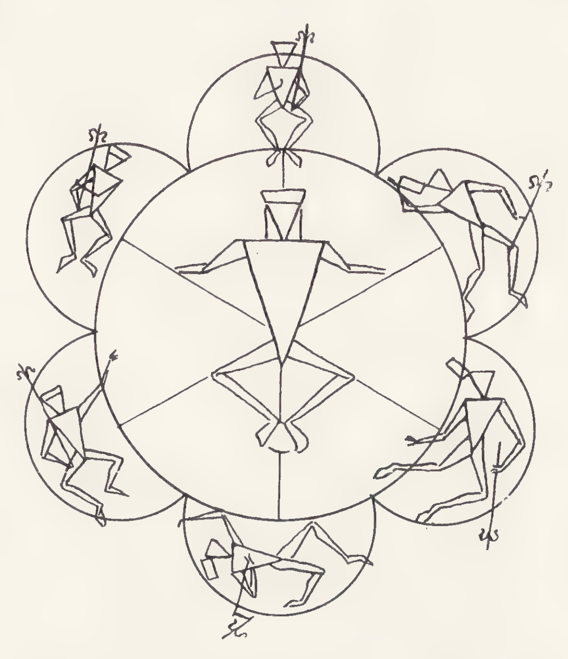


FIG. 8. ESQUISSE DE VITRAIL. LA ROUE DE FORTUNE.
D'après un croquis de l'album de Villard de Honnecourt. XIIIe siècle.

ne reste qu'à ajouter la draperie, la tête et les extrémités, pour obtenir, terminée, une excellente composition de style convention-

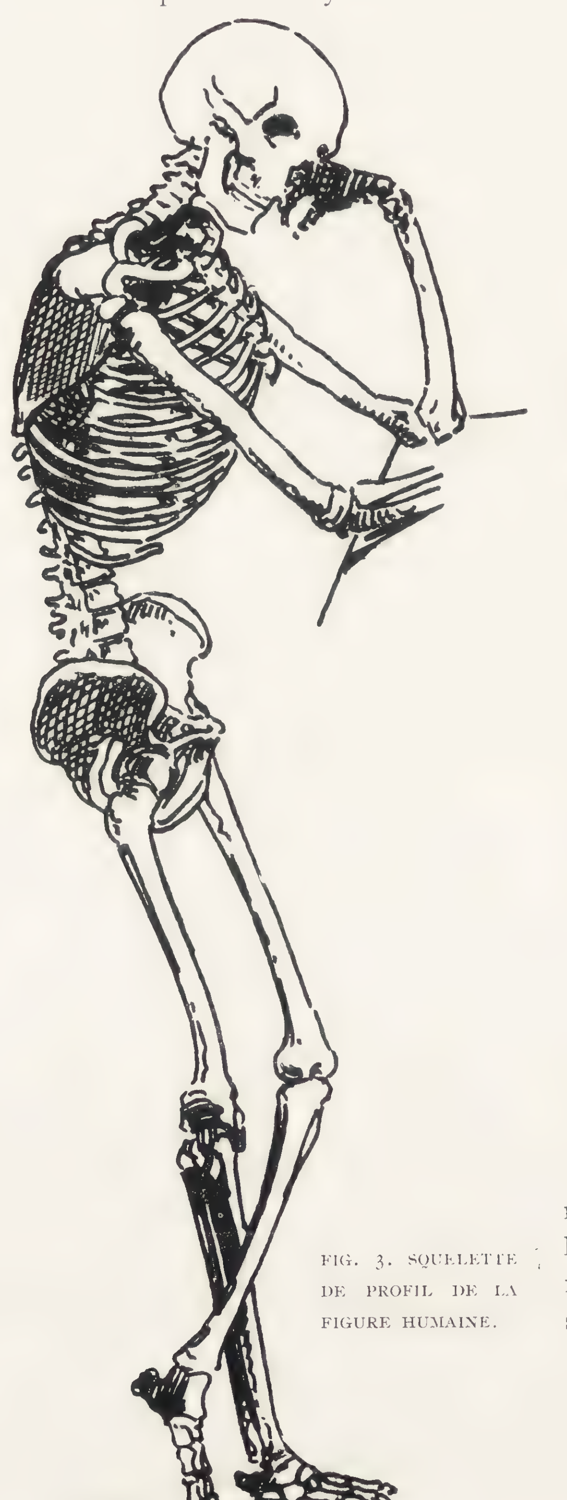


FIG. 3. SQUELETTE DE PROFIL DE LA FIGURE HUMAINE.

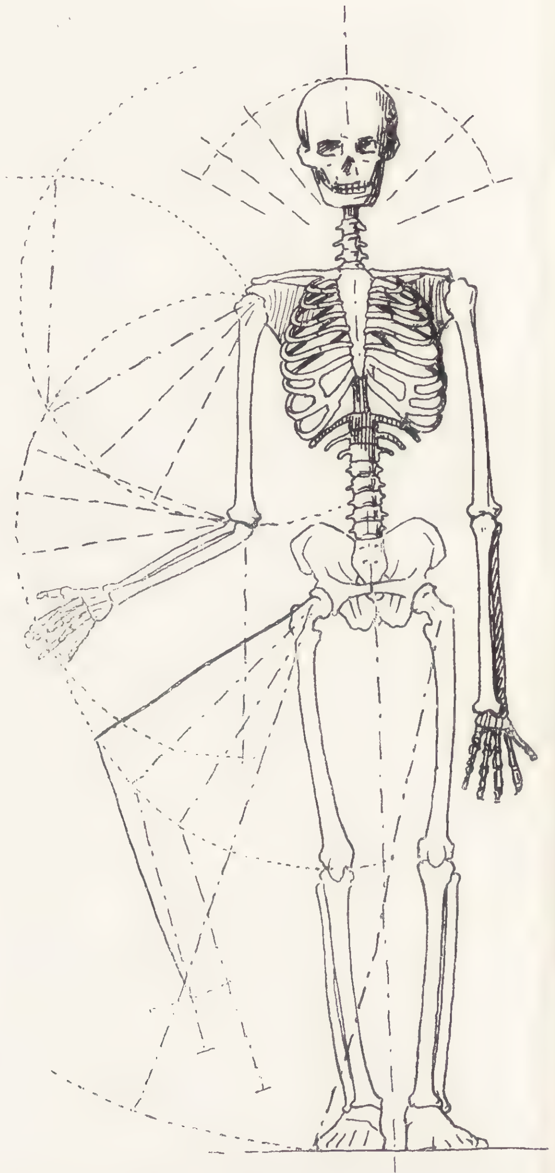


FIG. 5 SQUELETTE HUMAIN. FACE DONNANT LES ARTICULATIONS LATÉRALES DE LA TÊTE, DU BRAS ET DE LA JAMBE.

nel. C'est, à notre avis, le faire idéal pour la mise en place de la figure dans l'art décoratif. On remarquera la simplicité de construction, laquelle consiste en triangles dont



FIG. 4. MOUVEMENTS ET PROPORTIONS DE LA FIGURE EXPRIMÉS PAR LES AXES.

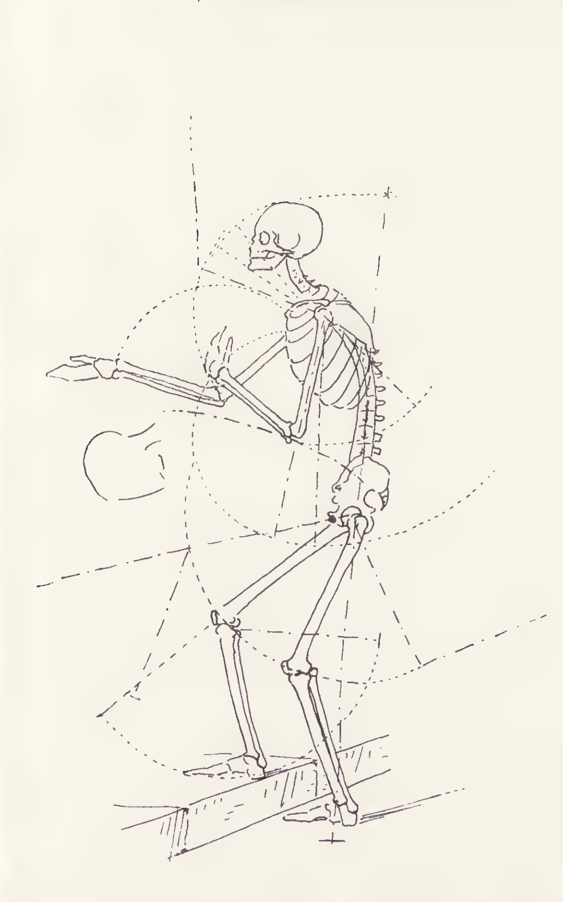


FIG. 6 SQUELETTE HUMAIN. PROFIL DONNANT LES ARTICULATIONS DE FACE DES DIVERS MEMBRES PRINCIPAUX EN MOUVEMENT D'AVANT OU D'ARRIÈRE.

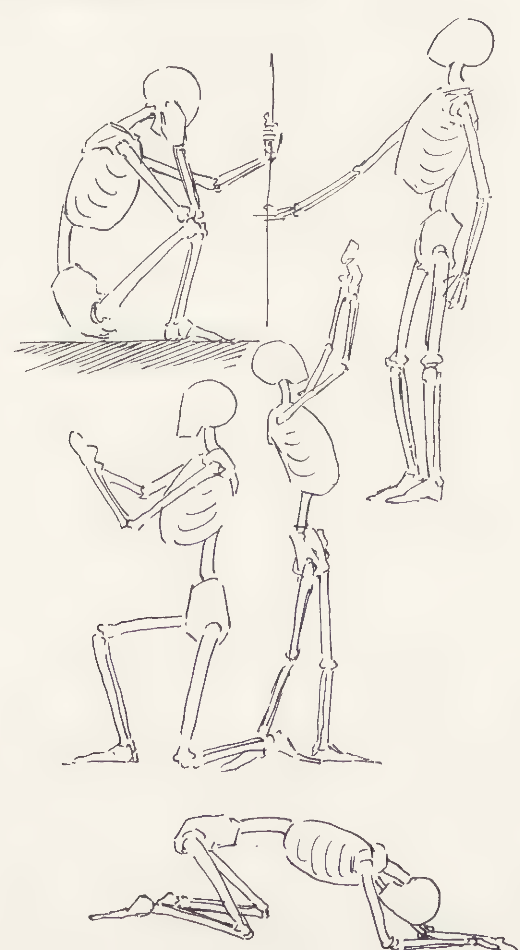


FIG. 7. ARTICULATIONS DIVERSES. SCHÉMAS GÉNÉRAUX.

les bases correspondent aux plus grandes largeurs des membres qu'elles limitent en silhouette, et dont les sommets précisent les articulations des divers membres entre eux.

FIG. 9. VUE DE DOS OU POSTÉRIEURE.

1. Grand transverse extérieur de l'abdomen. — 2. Portion du soléaire (même action que les deux jumeaux). — 3. Long péronier postérieur (étend le pied sur la jambe en tournant sa pointe en dehors). — 4. Attache du tendon d'Achille sur le calcanéum. — 5. Occipital. — 6. Trapèze. — 7. Deltoïde. — 8. Sous-épineux. — 9. Petit rond du bras. — 10. Grand rond du bras. — 11. Triceps ou grand extenseur du bras. — 12. Le très large du dos. — 13. Extenseur supérieur du corps. — 14. Extenseur des doigts. — 15. Cubital interne (fléchisseur de la main). — 16. Long palmaire. — 17. Extenseur inférieur du carpe. — 18. Extenseur du fascia lata. — 19. Grand fessier (étend la cuisse et la porte en arrière). — 20. Fascia lata. — 21. Biceps du fémur (fléchit la jambe sur la cuisse).— 22. Le demi-norveux ou demi-tendinaux. — 23. Le demi-membraneux. — 24. Les jumeaux (étendent perpendiculairement le pied sur la jambe).

Nous mentionnons simplement, ici, ce tracé. Nous en montrerons l'application dans la suite, les proportions étant sa base de construction.

Les Muscles.

Les figures 10 et 11 donnent l'écorché de face et de profil. Chaque figure est accompagnée de sa légende, dont les muscles principaux sont soulignés par leur fonction. Par ces ensembles de l'écorché on se rend un compte suffisant de l'aspect extérieur des formes humaines. Par la position, la direction et la superposition de chacun des détails, les reliefs et les creux seront observés et rendus avec intelligence, même lorsque leur indication sera des plus sommaires, comme dans le vitrail, par exemple. La figure 9 donne, au même point de vue, l'écorché vu de dos dans la même présentation que les deux figures précédentes, c'est-à-dire accompagné de la légende et de la fonction des principaux muscles.

Nous nous bornerons à ces quelques données naturelles qui sont du domaine scientifique plutôt que du domaine de l'art. Leur seul côté utile, on peut même dire nécessaire, c'est de bien indiquer le détail du sujet nature qui doit être utilisé en stylisation. On ne peut, en effet, simplifier ces formes, d'une façon normale et expressive, qu'à la condition de les connaître et de rester dans la vérité de leur configuration.



Par la suite, nous ne nous attacherons donc plus qu'aux moyens d'arriver à l'utilisation de ces formes par la convention qui régit les formes d'art.

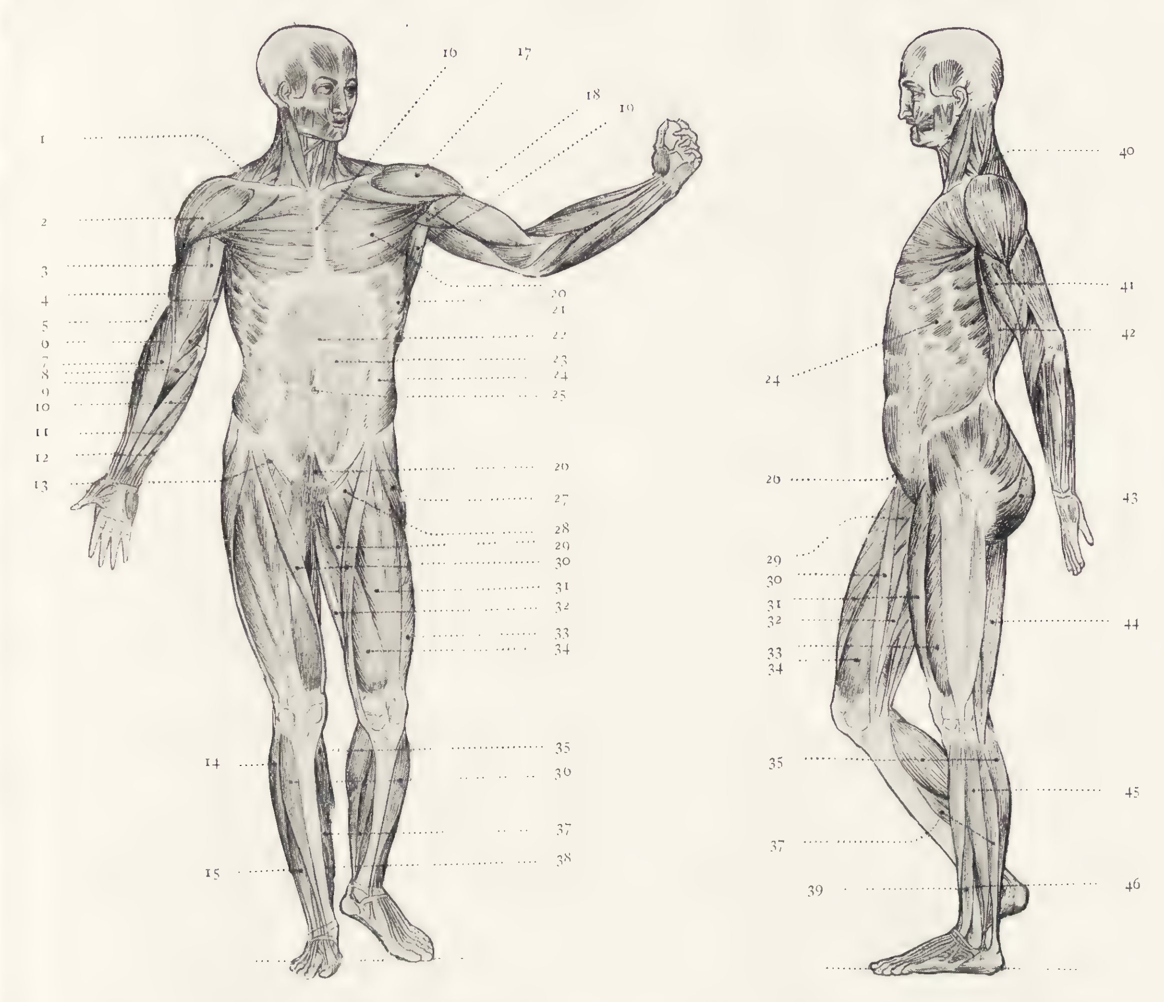


FIG. 10. FIGURE HUMAINE VUE DE FACE.

FIG. 11. FIGURE HUMAINE VUE DE PROFIL.

1. Portion du trapèze (meut l'épaule, élève l'extrémité de la clavicule et toute l'épaule, attire l'accromion en arrière, abaisse l'épine de l'omoplate, renverse la tête en arrière et s'oppose à sa trop grande flexion en avant). — 2. Deltoïde. — 3. Biceps (fléchisseur). — 4. Brachial (fléchisseur). — 5. Triceps (extenseur de l'avant-bras). — 6. Brachial interne. — 7. Long supinateur. — 8. Rond pronateur. — 9. Extenseur supérieur du carpe. — 10. Radial interne (fléchisseur supérieur du carpe). — 11. Palmaire. — 12. Cubital interne (fléchit la main). — 13. Iliaque interne. — 14. Long péronier posterieur. — Long extenseur commun des orteils. — 16. Os sternum. — 17. Deltoïde. — 18. Grand rond (fait tourner le bras). — 19. Très large du dos (abaisse le bras). — 20. Grand pectoral (porte le bras en avant et en haut). — 21. Grand dentelé antérieur (attire l'omoplate en avant). — 22. Ligne blanche. — 23. Droits de l'abdomen. — 24. Grand transverse ou oblique de l'abdomen. — 25. Anneau ombilical, nombril. — 26. Pyramidaux de l abdomen (soutiennent la ligne blanche et tout le corps lorsqu'il est porté en arrière). — 27. Extenseur du fascia lata (porte la cuisse en dehors. — 28. Pectiné (abducteur). — 29. Triceps du fémur (porte la cuisse en dedans). — 30. Couturier (fléchisseur, soutient le bassin). — 31. Droit du fémur (étend la jambe sur la cuisse et inversement, fléchit la cuisse sur le bassin). — 32. Grêle interne (fléchisseur de la jambe sur la cuisse, serre les genoux ensemble). — 33. Vaste externe (étend le tibia sur le fémur). — 34. Vaste interne (étend la jambe sur la cuisse). — 35. Jumeaux (extenseurs, fléchisseurs du pied sur la jambe) — 36 Jambier antérieur (fléchisseur). — 37. Portion du soléaire ou tendon d'Achille (extenseur du pied). — 38. Jambier postérieur (étend le pied en le tirant un peu en dedans). — 39. Long extenseur des orteils. — 40. Portion du trapèze. — 41. Biceps. — 42. Très large du dos (abaisse le bras). — 43. Grand fessier (renverse le bassin sur la cuisse). — 44. Biceps du fémur (fléchit la jambe sur la cuisse). — 45. Long péronier postérieur (extenseur du pied). — 46. Court péronier intérieur (fléchisseur du pied).

LA FIGURE HUMAINE, LES MUSCLES.



FIG. 12. **Christ en croix. XIIIe siècle.**

1. Grand pectoral. — 2. Grand transverse. — 3. Biceps du fémur. — 4. Jumeaux. — 5. Calcanéum. — 6. Os sternum. — 7. Droits de l'abdomen. — 8. Anneau ombilical.

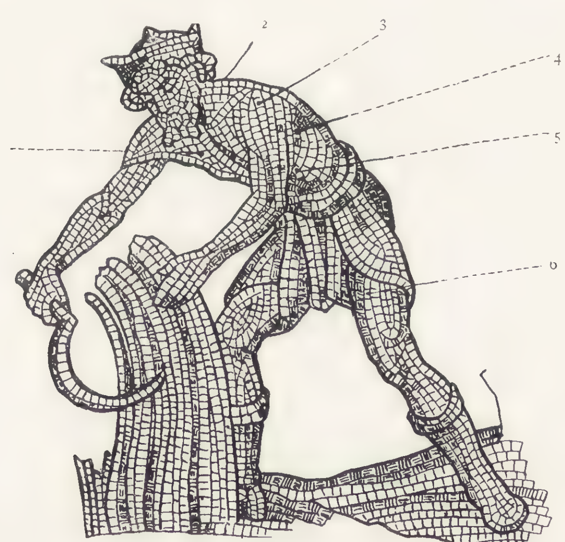


FIG. 13, **Mosaïque moderne. Style XIII siècle.**

1. Pectoral. — 2. Trapèze. — 3. Deltoïde. — 4. Grand dentelé. — 5. Grand transverse. — 6. Couturier.

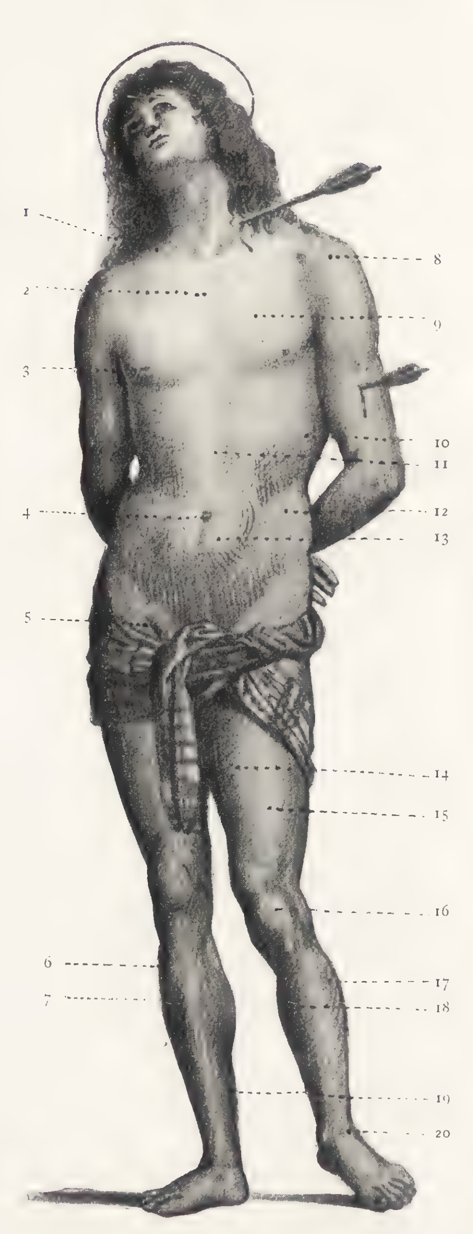


FIG. 14. **Saint Sébastien d'après Pietro Vannucci dit Il Perugino. École Ombrienne, fin du XVe siècle.**

1. Trapèze. — 2. Os sternum. — 3. Pectoraux. — 4. Anneau ombilical. — 5. Iliaque interne. — 6. Long péronier. — 7. Jambier antérieur. — 8. Deltoïde. — 9. Grand pectoral. — 10. Grand dentelé antérieur. — 11. Ligne blanche. — 12. Grand transverse oblique de l'abdomen. — 13. Droits de l'abdomen. — 14. Couturier. — 15. Droit du fémur. — 16. Rotule. — 17. Jambier antérieur. — 18. Jumeaux. — 19. Jambier postérieur. — 20. Extenseur commun des orteils.



FIG. 15. **Fragment d'un monument funéraire à la cathédrale d'Erfurt. XVIe siècle.**

1. Os sternum. — 2. Ligne blanche. — 3. Grand dentelé.

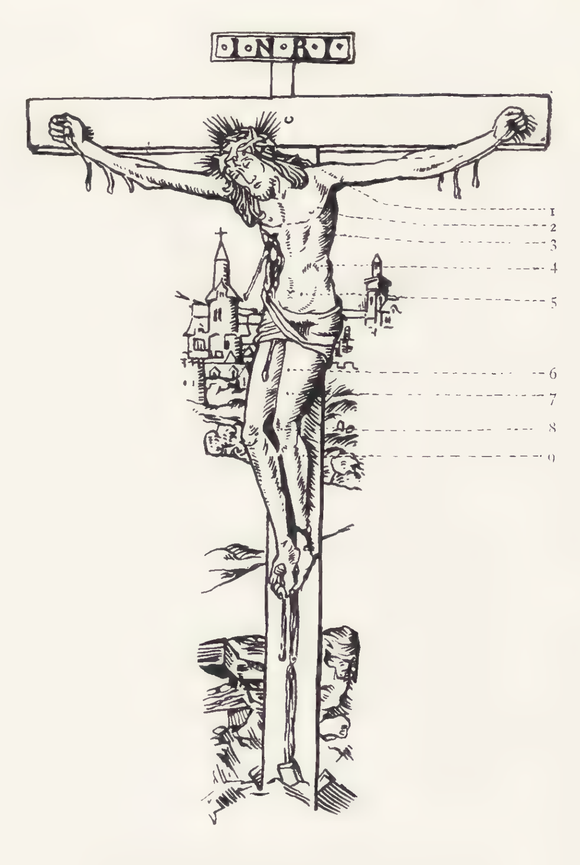


FIG. 16. **Gravure sur bois. XVIe siècle.**

1. Deltoïde. — 2. Grand pectoral. — 3. Grand dentelé. — 4. Grand transverse. — 5. Droits de l'abdomen. — 6. Couturier. — 7. Droit du fémur. — 8. Rotule. — 9. Jumeaux.

Les figures 12, 13, 14, 15, 16 donnent quelques exemples où l'on peut observer la synthèse plus ou moins considérable des formes naturelles. Le vitrail apparaît comme la synthèse la plus absolue, tandis que la peinture modelée et le relief se rapprochent davantage de la nature.

La technique, pour l'expression par la matière, et le style plus ou moins élevé règlent, seuls, cette question de sentiment et de tempérament. Toute forme d'art est l'expression d'une idée ; l'idéal de l'homme et, plus particulièrement de l'artiste chrétien, doit être au-dessus, et de beaucoup au-dessus de la nature et de la matière. Dans la mise en œuvre, la forme matérielle ne doit être que secondaire et n'être employée qu'autant qu'elle est nécessaire ou utile pour rendre l'idée nette au premier aspect. La meilleure œuvre d'art est celle qui nous fait le plus de bien à l'âme par sa prédication muette, calme, celle qui est le plus possible, dépouillée des aspects charnels ou flatteurs pour les passions désordonnées, des causes de nature à détourner l'homme du but sérieux de sa vie ici-bas.

En raison de ces principes, la figure humaine, tout comme n'importe quel autre élément naturel concourant au décor artistique, doit, parallèlement à la mission élevée imposée à l'art, tenir compte de sa mise en scène, c'est-à dire de l'impression particulière qu'elle doit produire, par la forme en technique qu'elle revêt en son adaptation.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro).

MATÉRIAUX POUR FAÇADES.



L'ENNUI naquit un jour de l'uniformité.

Cette réflexion, dont la justesse apparaît dans le cours ordinaire de la vie, trouve incontestablement son application dans les manifestations de l'art architectural en général, et dans les façades en particulier.

La ligne et la couleur sont à ranger parmi les moyens principaux dont dispose l'architecte, pour éviter l'uniformité dans ses conceptions et, par conséquent, pour chasser l'ennui que provoqueraient ses œuvres.

Le sentiment des proportions, l'inspiration octroyée par la nature ou acquise par des études consciencieuses et approfondies, l'aptitude spéciale à concevoir les formes d'après la nature et les qualités des matériaux, la compréhension de la nécessité et de l'emplacement juste des moulures, tout cela suffira, la plupart du temps, à donner aux productions architecturales le mouvement et la vie indispensables.

Ce serait verser dans une erreur profonde, de croire qu'il faut *nécessairement* recourir à des jeux répétés d'ombre et de lumière, ou à une exubérance d'ornements et de motifs décoratifs ou même à des oppositions très marquées de couleurs, pour obtenir l'effet

visé de variété. Ce faisant, l'on risquerait de tomber de Charybde en Scylla. On renouvellerait tout simplement les funestes exemples de ces maîtres de la Renaissance qui s'enrolèrent sous le drapeau de l'école des Bernini et des Borromini ; pour fuir l'uniformité, qui, après tout, n'est pas précisément un défaut capital, on s'engagerait dans une voie, bordée de conceptions heurtées et surchargées, manquant de ce calme, de cette pondération des masses, de ce repos exigé par l'œil que doit présenter toute œuvre réellement artistique.

Les façades des constructions les plus simples, peuvent revêtir une variété charmante, agréable, rien que par l'emploi de matériaux de couleurs différentes, à la condition que ces couleurs soient judicieusement et logiquement choisies et de plus convenablement assorties.

Le heurt de tonalités violentes et disparates peut détruire l'harmonie et la variété rêvées par l'architecte et provoquer un « tape-à-l'œil » cent fois plus désagréable que l'uniformité qu'il désirait bannir.

L'on comprend dès lors combien il est important de n'employer qu'à bon escient les matériaux devant rester apparents, et surtout les matériaux pierreux qui constituent généralement les éléments principaux des façades.

A notre avis, l'on doit se préoccuper tout d'abord de savoir si les matériaux de l'espèce résistent aux intempéries et présentent un aspect, une tonalité en rapport avec le but que l'on s'est proposé d'atteindre. Subsidiairement viendront s'adjoindre les considérations concernant la qualité relative, la couleur locale, l'opportunité, la dépense, etc., que nous ne pouvons envisager en ces quelques lignes.

La résistance aux intempéries prime évidemment toutes les autres conditions à imposer aux matériaux en question, voire même la résistance à la compression, considérée généralement comme le point de départ de l'étude des matériaux. L'expérience a permis, en effet, de constater que, sauf dans des cas exceptionnels, les pierres et les briques non gélives, résistent à des pressions qui ne sont pas dépassées en pratique pour des constructions et des bâtisses importantes. Il est à remarquer, d'autre part, que beaucoup de pierres, dotées d'une résistance à l'écrasement très considérable, ne sont pas susceptibles de subir impunément l'atteinte de la gelée et ne présentent, dès lors, qu'une faible résistance à l'action destructive du temps.

La glorieuse histoire artistique de notre pays abonde en faits tendant à prouver que nos pères ont toujours professé un véritable culte pour la « couleur ».

La question de la tonalité des façades a encore actuellement une importance capitale et elle doit, dans chaque cas particulier, faire l'objet d'une étude approfondie afin de dégager la solution juste et rationnelle.

Nous savons cette combien étude est ardue et délicate : il ne suffit pas de trouver les matériaux à couleurs complémentaires dans une gamme harmonique flattant le regard, il faut encore sonder l'avenir, il faut chercher ce que deviendra leur aspect lorsque le temps aura exercé son action, il faut se représenter l'effet de la patine, si différente

selon la qualité des matériaux, selon l'orientation des façades où ils doivent prendre place, selon le climat dominant de la contrée, selon tant d'autres causes précaires ou durables.

Un certain engouement s'est manifesté pour les matériaux, d'une forme et d'un ton impeccables, mais d'une uniformité désespérante : telles certaines espèces de briques, dont on cherche vainement, au moyen de joints de couleur différente, à enlever la crudité, la sécheresse, la monotonie ou que parfois l'on fait alterner avec d'autres matériaux de tonalités fausses, violentes, provoquées par des émaux plus ou moins inaltérables.

Nous est avis que les façades de monuments ainsi conçues, dont un grand pays voisin étale dans ses principales villes de lamentables exemples, non seulement provoquent l'ennui, mais suscitent, par leur manque de vie, une sensation de froid que les lignes architecturales, du reste rarement heureuses, ne parviennent pas à tempérer.

Il convient que les matériaux à utiliser aux façades de monuments possèdent, en quelque sorte, une vie intime qui, grâce à leur tonalité, puisse faire vibrer chez le spectateur les cordes de l'harmonie des couleurs, et cette vie, ils doivent si non la conserver entière, du moins pouvoir la manifester encore avec intensité lorsque le temps les aura parés d'une patine souvent préservatrice et toujours vénérable.

Comme conclusion à ces considérations générales, nous devrions faire connaître aux intéressés, les ressources que présente notre pays en matériaux de toute espèce, depuis les pierres, extraites dans nos carrières si importantes, jusqu'aux briques les plus ordinaires, fabriquées dans nos usines outillées avec les derniers perfectionnements.

Nous devons forcément nous limiter, et nous contenter de signaler aujourd'hui à leur attention, quelques *grès* dont l'exploitation a fort progressé. Moyennant certaines précautions, notamment quant à la mise-en-œuvre, les grès peuvent, en général, être considérés comme des matériaux de construction excellents à tous les points de vue, et spécialement à celui de l'aspect, qui nous préoccupe surtout en ce moment, malgré que, pour la plupart, ils soient rebelles à la sculpture et même à la taille régulière, ce qui en limite nécessairement l'emploi.

Parlerons-nous du grès blanc-rosé de l'*Artois,* autrement dit de *Bethune,* que l'on vient d'utiliser à la restauration de la Maison, dite des Templiers (1) à *Ypres,* et du grès, presque équivalent, de *Bray-lez-Binche*, que le ministère des chemins de fer a fait employer aux façades du nouveau bâtiment des recettes de la station de *Binche* (2) et qui fut, conjointement avec le grès de Bethune, jadis mis en œuvre dans toutes les constructions moyenâgeuses de la ville d'*Ypres*, où il résiste, après des siècles, sous le couvert d'une patine un peu différente, à tous les assauts de notre climat froid et humide.

Personne n'ignore les précieuses qua-

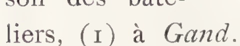
(1) Architectes MM. Cloquet et Mortier. — Voir l'article y relatif et les dessins dans le *Bulletin des Métiers d'Art* — Année 1903-1904, page 202 et suivantes.

(2) Architecte M. Langerock; nous espérons pouvoir donner bientôt une vue de ces intéressantes constructions.



Arch. A. van Houcke. HOTEL DES POSTES DE HUY.

lités du *grès lédien,* mieux connu sous le nom de pierre de *Baeleghem,* qui servit à la construction de la plupart des monuments civils et religieux de la Flandre, et qui, quoi qu'on en ait dit, n'est pas si introuvable, à preuve l'exploitation qui en a été faite en vue de la restauration de la Maison des bateliers, (1) à *Gand.*



Les *grès calcareux* de *Gobertange* et d'autres localités du *Brabant* sont peut-être de tonalité plus froide que le *Baeleghem,* mais ils peuvent prétendre à une forte résistance de laquelle témoignent les temples et les autres édifices brabançons d'un âge déjà respectable. Les *grès ferrugineux* de *Diest* et des environs, quoique de couleur très foncée, ont des qualités appréciées.

Mais une mention spéciale doit être réservée aux différents grès de l'*Ourthe* et aux *grès houillers* d'*Andenne* et des environs (Gisves, Ben-Ahin) dont la variété rosée est surtout recherchée; enfin aux grès verts de la *Gileppe.*

(1) Architectes MM. Mortier et van Houcke. — Voir plus haut, page 207.

L'on sait l'effet agréable et décoratif produit par les grès rosés d'*Andenne* dans les constructions monumentales, et il suffira de citer parmi les plus récentes : les bâtiments des recettes des stations d'*Anvers-Sud* (2) et d'*Anvers-Est (gare centrale)* (3) ainsi que, et principalement, la magnifique église des SS. Pierre et Paul, à *Ostende,* (3) dans laquelle le mariage du grès rosé avec le calcaire charme le critique le plus difficile.

A titre documentaire, nous donnons ci-contre une vue photographique du *bâtiment des postes* de *Huy,* (4) construit en 1898-1899, parce que l'emploi des matériaux de tonalités différentes mais har-

(2) Architecte feu M. van Ysendyck.
(3) Architecte M. De la Censerie.
(4) Architecte M. van Houcke.

monisées, a racheté dans cet édifice la simplicité imposée des lignes architecturales. L'ossature de la construction est en pierre taillée « petit granit » ; le parement du soubassement en blocs de moyen appareil de grès vert de la Gileppe ; le parement des murs, en élévation, en moellons de petit appareil de grès rosé d'Andenne.

Ajoutons que les grès susdits sont employés avec succès à diverses autres grandes constructions ressortissant du département des chemins de fer, postes et télégraphes, notamment aux hôtels des postes, des télégraphes et des téléphones de *Courtrai* (1) et de *Verviers* (2).

A. v. H.

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A OSTENDE.

L'ÉGLISE primaire des Saints Pierre et Paul s'achève, et bientôt il ne restera plus à élever que les flèches des tours et la chapelle royale destinée à abriter le monument (par Fraikin) de la reine Louise-Marie.

L'église a des allures de cathédrale. Dans son ensemble elle produit un aspect des plus satisfaisants et l'on est unanime, semble-t-il, à la louer. Il s'en faut de beaucoup cependant que dans les détails tout soit parfait. Nous attendons son achèvement pour en donner, avec une bonne photographie, une critique motivée.

Les peintres sur verre Ladon et Casier, chargés avec d'autres de leurs confrères de l'exécution des vitraux, poursuivent activement leur tâche respective.

On nous a dit aussi que le fameux lutrin de Tongres serait reproduit et, que cette réplique d'une œuvre justement célèbre, prendrait place au chœur de la nouvelle église. On trouvera, avec nous, semblable idée peu heureuse, quelque fondée que soit la pensée d'où elle est partie, et qui ne tend certes qu'à assurer un chef-d'œuvre de plus à l'église d'Ostende.

Reproduire les anciens ouvrages à titre documentaire c'est bien, s'efforcer de faire de nos artistes des émules de leurs prédécesseurs en les encourageant par la commande d'œuvres originales, c'est encore mieux.

S'il se borne à la reproduction poncive des classiques, l'art moderne ne progressera guère. D'autre part, nous ne manquons pas d'hommes capables qui savent faire et qui ont fait des ouvrages dignes d'être proposés à l'admiration et à l'édification publiques.

G. Dy.



A BRUXELLES.

LE vieil hôtel de Chimay va devenir le local central des œuvres catholiques. Nous sommes d'autant plus heureux de cette destination nouvelle, qu'elle permettra de conserver à cette antique demeure, le caractère particulier qu'elle a gardé à travers les âges.

Il n'est pas de Bruxellois qui n'ait gravi, en pestant, cette rue du Parchemin, si turbulente à certaines heures, si morose et si solitaire à certaines autres : bonne rue dont nulle pensée moderne n'a inspiré le tracé ni l'alignement, et si vieille, que déjà elle est mentionnée dans des documents antérieurs au XIVe siècle.

Nul n'ignore non plus cette façade énorme, noire, fière, rigide, d'allure rébarbative, que n'éclaire aucune pensée d'élégance. C'est l'hôtel de Chimay. Il ne date pas d'hier. Pour ne point figurer dans la liste des demeures seigneuriales

(1) Architecte M. Langerock.

(2) Architecte M. van Houcke. Le projet a paru dans le *Bulletin*, année 1901-1902, page 86 et suiv.

que dressait l'auteur des *Délices au Brabant*, pour ne pas être d'origine aussi illustre que l'hôtel voisin d'Ursel ou le palais d'Arenberg, l'hôtel de Chimay n'en a pas moins derrière lui des souvenirs vieux de quatre siècles. Il est le dernier vestige des bâtiments qui abritèrent les divers services du Conseil de Brabant.

Lorsqu'en 1467 le Conseil de Brabant, nomade jusqu'à ce jour, résolut de fixer ses pénates à Bruxelles, on fit, pour y installer les bâtiments nécessaires, l'acquisition d'un domaine situé à front de la rue du Parchemin, en face du cimetière de Saint-Martin, et dont les dépendances s'étendaient jusqu'à la rue des Paroissiens.

En 1684, les bâtiments furent reconstruits aux frais de la ville. La façade principale donnait sur la rue du Parchemin. M. Wauters, qui s'est adonné, avec un zèle si prudemment avisé, à la reconstitution du vieux Bruxelles, nous apprend que « la façade était haute, longue, percée de dix-huit fenêtres à fronton ; qu'elle se terminait par un entablement sur lequel portait un toit orné de pignons... »

Cela dura encore un siècle. Puis, un nouvel hôtel ayant été construit pour la cour souveraine, aux environs du Parc, on vendit, en 1782, les anciens bâtiments devenus sans emploi. Les religieux de l'abbaye d'Heylissen s'en rendirent acquéreurs et s'y ménagèrent un refuge provisoire.

Dans la suite, le domaine se morcela ; des aliénations successives le firent passer en diverses mains et c'est ainsi que le corps principal, dont la façade et l'aménagement intérieur avaient été largement respectés, passa dans le domaine de la famille de Chimay.

(D'après le *XXe Siècle*). ***

❦ ❦ ❦

On rapporte que les Pouvoirs Publics se sont mis d'accord sur le projet de dégagement du chevet de la Collégiale des Saints-Michel et Gudule La dépense atteindrait 300,000 francs, les travaux dureraient 3 ans.

Voilà un projet qui serait bien intéressant à connaître.

A MALINES.

Il nous revient que l'architecte de la ville de Malines, M. Ph. van Boxmeer, s'occupe activement des projets pour la restauration de l'hôtel de ville de Malines.

Cet édifice, anciennement le « Beyaerd », a subi dans le cours des siècles et surtout au commencement du XVIIIe, des modifications profondes qui ont altéré son caractère.

Nous croyons qu'il sera très difficile, si l'on veut conserver la disposition et les niveaux des locaux actuels, de faire œuvre parfaite, mais nous sommes persuadés que ce que l'on fera, sera toujours beaucoup mieux que ce qui existe actuellement.

La partie de l'hôtel de ville vue de l'église est très pittoresque; de ce côté la restauration obtiendra un résultat très satisfaisant. Nous comptons bien d'autre part que l'informe et lourd fronton qui surmonte la façade vers la Grand'Place fera place à un pignon élégant. N'anticipons pas cependant sur le cours des événements et attendons la conclusion des études de l'architecte. D'ici là, constatons que tout le monde à Malines s'accorde à souhaiter que la restauration ne se fasse pas trop attendre.

La ville continue du reste à encourager la remise en état des anciens pignons dont ses rues sont bordées. Nous avons vu avec intérêt que la façade de style Louis XV, démolie pour le dégagement des ruines du « Grand Conseil » et cédée par l'État à la ville, a été reconstruite avec entendement à la Grand'Place.

On commence aussi le grattage de la façade très intéressante de *la Pomme d'Or* (Grand'-Place), qui date de 1661 et qui présente dans les tympans du rez-de-chaussée des sculptures remarquables. A. v. H.



VEURNE-AMBACHT.

Il y a deux ans, pendant les vacances, nous parcourions le Veurne-Ambacht, si riche en anciennes reliques artistiques, si particulier dans ses formes architecturales, et si instructif pour



ANCIENNE GRANGE AUX « ALEXHUUSEN » PRÈS DE NIEUPORT. Photo. E. G.

nos constructeurs à cause de la nature de ses matériaux et de la manière dont ils sont interprétés. Nous avons rencontré alors plus d'un vestige très intéressant d'architecture rurale. Et, particulièrement ici, nous nous sommes vu démontrer : que la forme d'une chose pour être artistique, pour avoir un reflet de beauté, ne réclame nullement la richesse.

Beaucoup de gens ne peuvent pas s'imaginer qu'en se bornant à l'emploi des simples éléments de construction, l'architecte puisse donner à un bâtiment un aspect quelque peu agréable : jugements faussés, fruits d'une éducation séculaire faite par la vue de l'ornementation en hors-d'œuvre.

Eh ! la bonne ordonnance des proportions ne crée-t-elle pas l'élégance, et n'est-ce pas d'une interprétation sincère, rationnelle, intelligente, sentimentale des propriétés des matériaux et de leur mise en œuvre que résulte la bonne mine d'un édifice ?

Il est utile de montrer que nos anciens maîtres dédaignaient d'employer d'autres ressources que ces ressources naturelles, et qu'ils obtenaient toujours un effet *honorable* parce qu'ils savaient se passer des faux appoints que donnent à nos modernes les corniches, les portiques, les frontons et autres membres factices du même acabit. Et, quand ils décoraient, c'était à même le fond.

Nous avons démontré cela dans le détail, il y a un an, au cours d'une conférence sur *les métiers d'art* : Des exemples multiples, présentés en projections lumineuses, d'œuvres riches et simples, prouvaient qu'avant la Renaissance, ce principe de franchise *technique* n'avait pas été sérieusement oublié. Faire voir la même vérité est aussi l'objectif du *Bulletin* qui, depuis sa fondation, publie des œuvres anciennes d'art *humble* (qui est souvent de l'art grand). Le *Bulletin* compte persévérer dans cette voie.

Parmi nos photographies nous avons retrouvé cette vue d'une grange en ruines, que nous avions recueillie au cours de nos promenades dans les environs de Nieuport. Elle fait partie d'une ancienne ferme dite *Alexhuusen*, rappelant ainsi un ancien couvent dont elle dépendait.

La partie subsistante du pignon ne constitue plus qu'environ les deux tiers de l'ensemble, mais permet cependant de restituer aisément l'état primitif.

L'aspect de cette façade, dont les puissants contreforts et les baies en partie aveugles font tous les frais de décoration, devait avoir grande allure. Il ne semble pas pourtant que cet ouvrage soit antérieur au XVIe siècle.

E. G.



A TONGRES

La restauration de la Collégiale est imminente.

D'autre part, Tongres sera bientôt pourvu

d'un hôtel des Postes. La construction sera faite aux frais de la Ville qui, dans ce but, émettra un emprunt, mais le Gouvernement s'est engagé à verser chaque année à l'administration communale le montant des intérêts de cet emprunt.

L'emplacement du nouvel hôtel des Postes n'est pas encore fixé. M. Deckers, conseiller communal, propose la démolition de trois maisons sises à la Grand'Place, et leur remplacement par l'hôtel en question. Ce projet a un défaut : sa réalisation entraînerait des frais considérables.

VARIA.

L'ART a dans l'humanité une domination incomparable; l'art est une parole; l'art est une prédication; l'art est une éloquence; l'art est un souverain; il exerce sur les cœurs par l'imagination une sorte de toute-puissance : la plus profonde et la plus efficace par le centre où elle agit, elle est par son étendue la plus universelle et la plus populaire. La science n'atteint qu'une élite de l'humanité, l'art saisit les multitudes : et s'il n'y a pour le juger qu'une minorité restreinte, il y a pour en subir la puissance l'humanité entière.

Aussi, lorsque cette puissance mise au service de la perversité, vient à se retourner contre son but, lorsque les grands artistes se font encore plus célèbres par leurs vices qu'illustres par leur génie, nul ne peut dire ce que peut alors pour hâter la décadence, cette puissance de l'art devenue la corruption des hommes et le scandale des sociétés.

Père Félix. S. J. (1801).



MONUMENT BÉTHUNE.

LE 4 mai, a été inauguré à Marcke près de Courtrai, le monument élevé à la mémoire du baron Jean Bethune, par les confrères de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, dont le baron Bethune fut longtemps le vénéré président. Vers onze heures, une cinquantaine de membres, venus de tous les coins du pays, se pressaient autour de la charmante église rurale, dont les proportions élégantes et le mobilier plein de dignité et de noblesse accusent si bien le talent d'un illustre artiste. L'on sait que cette église, construite ainsi que son mobilier sur les dessins de feu le baron Bethune, peut être considérée comme la dernière œuvre de ce maître.

Une messe solennelle a été célébrée par M. le chanoine Delvigne, vice-président de la Gilde, assisté de MM. le curé et le vicaire de Marcke. Les membres se sont rendus ensuite processionnellement au cimetière où un *de profundis* a été chanté sur la tombe du baron Bethune. Ensuite, l'on est retourné à l'église et M. le chanoine Delvigne a fait remise à M. le curé de Marcke de la plaque funéraire en bronze, du défunt, disposée contre le mur à gauche de l'autel de la Vierge. Cet ouvrage, exécuté par M. Wilmotte de Liége, sur les dessins de M. Stockman, de Gand, est réussi en tous points et a été généralement admiré. On y voit représentés, à droite de la Vierge portant l'enfant Jésus, saint Thomas et saint Luc, patrons de la Gilde, à gauche le défunt agenouillé et assisté de son patron Saint Jean-Baptiste (1).

Après la cérémonie religieuse, la famille Bethune a réuni, au château de Marcke, tous les confrères présents, autour d'un *lunch* fraternel, et M. le gouverneur de Bethune, président actuel de la Gilde et fils du vénéré défunt, a pris la parole pour remercier.

(1) Beaucoup de bien est à dire aussi du monument adossé à l'extérieur contre l'abside de la chapelle de la Vierge. Sculpté par les frères Blanchaert, d'après le dessin de M. le baron Emm. Bethune, il constitue une œuvre d'un mérite d'art incontestable. Il représente, abrité sous un dais, la Mère des Douleurs.

Nous avons remarqué la présence, outre les personnes citées plus haut, de M. Helbig, vice-président de la Commission royale des monuments, du célèbre architecte hollandais Dr Cuypers, de M. Van Cauwenberghe, représentant et bourgmestre de Lierre, de M. le baron Bethune, représentant d'Alost, du chevalier de Ghellinck d'Elseghem, représentant d'Audenarde, du chanoine Rommel de Bruges, du chanoine Van Caster de Malines, de M. l'archiprêtre Segers, vicaire général de Gand, des anciens collaborateurs du baron Bethune ou de leurs successeurs et, en première ligne, le révérend Frère Marès, inspecteur des Écoles Saint-Luc, le Frère Mathias, directeur de l'École de Gand, MM. Blanchaert, Bressers, Bourdon, etc.

SPECTATOR.

BIBLIOGRAPHIE.

L*ES MÉTIERS D'ART DÉCORATIF A LIÈGE*, par CH. WAUTERS, avocat.

C'est une monographie succinte mais intéressante que vient de publier M. Ch. Wauters. Après un sommaire aperçu historique et un exposé de la situation actuelle, l'auteur décrit successivement le résumé de son enquête concernant la formation professionnelle et le fonctionnement industriel et commercial des métiers d'art Liégeois. Il résulte de son travail, qu'un progrès sérieux se manifeste dans l'état de ces métiers, que l'enseignement professionnel, et notamment l'enseignement de l'Ecole Saint-Luc, est un agent de ce progrès. D'intéressantes constatations sont actées concernant l'apprentissage, l'accession au patronat etc.

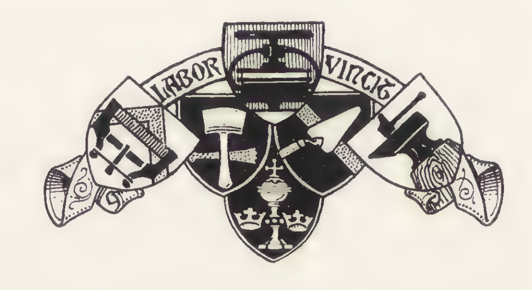
Il est à souhaiter que l'on voie se multiplier des études de ce genre. Elles suggèrent d'intéressantes conclusions concernant le relèvement des métiers d'art.

G. DY.

CONCOURS D'ARCHITECTURE DE 1905.

Nous rappelons aux abonnés participant au concours, que les projets doivent être adressés dans les formes prescrites antérieurement (voir n° 6, p. 199), **au plus tard le 31 mai,** à Monsieur le Directeur du *Bulletin*, 97, CHAUSSÉE de Tervueren.

Prière de bien remarquer l'adresse.



LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC [1].

Troisième église.

ICONOGRAPHIE. — Après avoir analysé brièvement les deux premières églises, nous abordons aujourd'hui l'étude de la troisième : celle que nous pouvons encore admirer à l'heure actuelle et qui est un des monuments les plus imposants que le style ogival ait produits, tant sous le rapport architectural, qu'au point de vue iconographique.

Dans un prochain article nous analyserons la structure même du monument. Aujourd'hui, nous donnerons aux lecteurs une idée succincte de son splendide domaine iconographique. Chose peut-être unique, tout le chœur de Bois-le-Duc est extérieurement entouré de riches sculptures, dont le sens n'a jamais été expliqué convenablement. Nous l'avons recherché pour la presque totalité des sujets et nous exposons ici, aux lecteurs du *Bulletin*, le résultat de nos recherches.

L'abside du chœur est entourée de chapelles rayonnantes. C'est autour des fenêtres du chevet même et de ces chapelles que sont disposées les scènes dont nous abordons l'explication. Les frontons des trois chapelles latérales représentent ensemble une idée unique : on y voit des animaux symboliques, ayant rapport à l'œuvre de la Rédemption dont l'histoire se déroule en entier sur les chapelles absidales. (Voir p. 350.)

Le premier fronton nous montre deux aspics, dragons infernaux, symboles du pécheur. Ils ont les pattes munies de griffes, la tête et les oreilles pointues, le corps se terminant en queue de serpent.

Le deuxième fronton représente deux lions qui luttent. Les lions et les aspics symbolisent le péché régnant avant Jésus-Christ et luttant dans les ténèbres. Le Christ a vaincu le péché.

(1) Voir *Bulletin*, p. 270.



LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC. COTÉ S. S.-O.



SCULPTURES AUX GABLES DES CHAPELLES LATÉRALES.

1. Les deux aspics. — 2. Les deux lions. — 3. La licorne et le dragon.

Sur le troisième fronton, nous admirons l'approche du Sauveur Jésus-Christ. Une licorne, image du Christ, se jette sur le dragon infernal et le transperce. Au moyen âge, on voit fréquemment la licorne auprès de la sainte Vierge, à partir du moment qu'elle devint mère de Dieu. Cet animal mythe se laisse prendre par une vierge, comme Jésus lui-même est humilié dans le sein de sa Mère.

C'est ainsi que la licorne nous annonce la venue du Messie.

Comme je l'ai dit plus haut, autour des chapelles absidales est représentée l'œuvre de la Rédemption.

Nous y voyons, dans un premier groupe, la sainte Vierge, offrant les étoffes précieuses au grand prêtre (Proto. Ev. S. Jacobi Min.), avant de quitter le temple de Jérusalem (Becamus-Analogia CXV).

Le deuxième groupe représente les fiançailles de la sainte Vierge ; on voit le prêtre bénissant l'union de Joseph et Marie.

Le groupe suivant ne demande aucune explication, car c'est la scène de l'Annonciation. L'ange Gabriel apparaît à Marie qui tient un livre à la main, et aux pieds de laquelle se dresse une branche de lis.

Le quatrième groupe nous montre la Visitation de la sainte Vierge à sa cousine Elisabeth. Marie récite le « Magnificat », les bras étendus, et Elisabeth l'écoute les mains jointes.

Le cinquième fronton a été fort endommagé. On y voit l'adoration des bergers. L'enfant Jésus est à moitié caché dans le manteau de sa Mère.

Sixième groupe. Celui-ci est des plus intéressants : la crêche y est ornée d'une nappe d'autel et d'un antipendium. Devant la crêche se trouve la sainte Vierge, portant un diadème et un très long vêtement semblable à celui que l'on portait dans les mystères, joués au moyen âge, dans le cimetière de Bois-le-Duc (comptes de 1368).

Saint Joseph se trouve à la droite du tableau, et pour le compléter, nous y voyons deux femmes venues pour servir l'Enfant-Dieu (1).

(1) N. D. L. R. N'est-ce pas plutôt la circoncision, fréquemment représentée autrefois ? A voir le

Après cette scène, le septième et le huitième groupe nous offrent celle de l'adoration des Mages. Ces rois de l'Orient portent l'habit des chevaliers du moyen âge ; ils déposent leurs dons, dans des calices, aux pieds de la sainte Vierge.

Dans le septième groupe, le roi mage, occupant le centre, montre l'étoile à ses compagnons de voyage, chose que nous retrouvons dans l'Armenbibel (Biblia Pauperum, p. 3).

Le groupement du neuvième fronton est des plus admirables : au centre, l'Enfant Jésus, assis sur un autel couvert d'ornements sacrés, et bénissant saint Siméon qui vient de le déposer sur l'autel. C'est alors que le saint vieillard, rempli de l'Esprit saint, loue le Seigneur dans le cantique « Nunc dimittis ». La sainte Vierge l'écoute pleine d'admiration.

Au groupe suivant nous reconnaissons le massacre des Innocents. Hérode occupe la droite et a ordonné au soldat se trouvant devant lui de tuer l'enfant qu'il tient par les pieds. Le glaive du bourreau a disparu, mais on voit nettement, sur le corps de l'enfant, la trace du coup qu'il a frappé.

Plus loin, nous voyons Hérode et ses soldats, à la recherche de l'Enfant Jésus qui fuit, avec sa mère, à dos d'âne, et que nous trouvons plus tard assis entre des arbres et

dessin ci-après, l'affirmative nous paraît claire. Cette scène, d'ailleurs, se place parfaitement dans l'intervalle chronologique. (Voir p. 252.)



SCULPTURES AUX GABLES DES CHAPELLES ABSIDALES.

1. La Sainte Vierge au temple.— 3. L'Annonciation. — 5. Adoration des bergers. — 7. Adoration des mages. — 9. Présentation au temple

Croquis de P. S.



des idoles tombées à son entrée en Egypte.

Il nous serait impossible de reproduire et d'expliquer en détail tous les sujets ; nous nous contenterons de les passer rapidement en revue.

La partie suivante est de loin la plus curieuse.

La Passion du Christ est représentée d'une manière symbolique, semblable au jeu des « frères de la Passion », qu'on exécutait à Bois-le-Duc au moyen âge, lors du sermon du Vendredi-Saint. Alors un prêtre rappelait aux fidèles les souffrances du Fils de Dieu, pendant que les « frères de la Passion » défilaient deux à deux entre le prédicateur et le peuple.

Une des scènes suivantes représente ainsi un symbole de la trahison de Judas, car les personnages, que nous y voyons, ne sont pas Jésus et son disciple infidèle, mais bien Abner que Joab embrasse et tue ensuite *(Biblia pauperum,* p. 19).

Viennent ensuite trois chevaliers opposés à quatre adversaires. Cette scène est la suite de la passion : le Christ livré à ses ennemis. Triphon accompagné de trois soldats avait invité le grand-prêtre Jonathas à Ptolémaïs. A peine furent-ils entrés dans la ville, que Triphon et ses soldats se jetèrent sur le grand-prêtre désarmé et le tuèrent, ainsi que ses deux compagnons. Les sept chevaliers opposés sur les frontons des chapelles correspondent bien aux personnages de cette scène, surtout le dernier, désarmé et revêtu

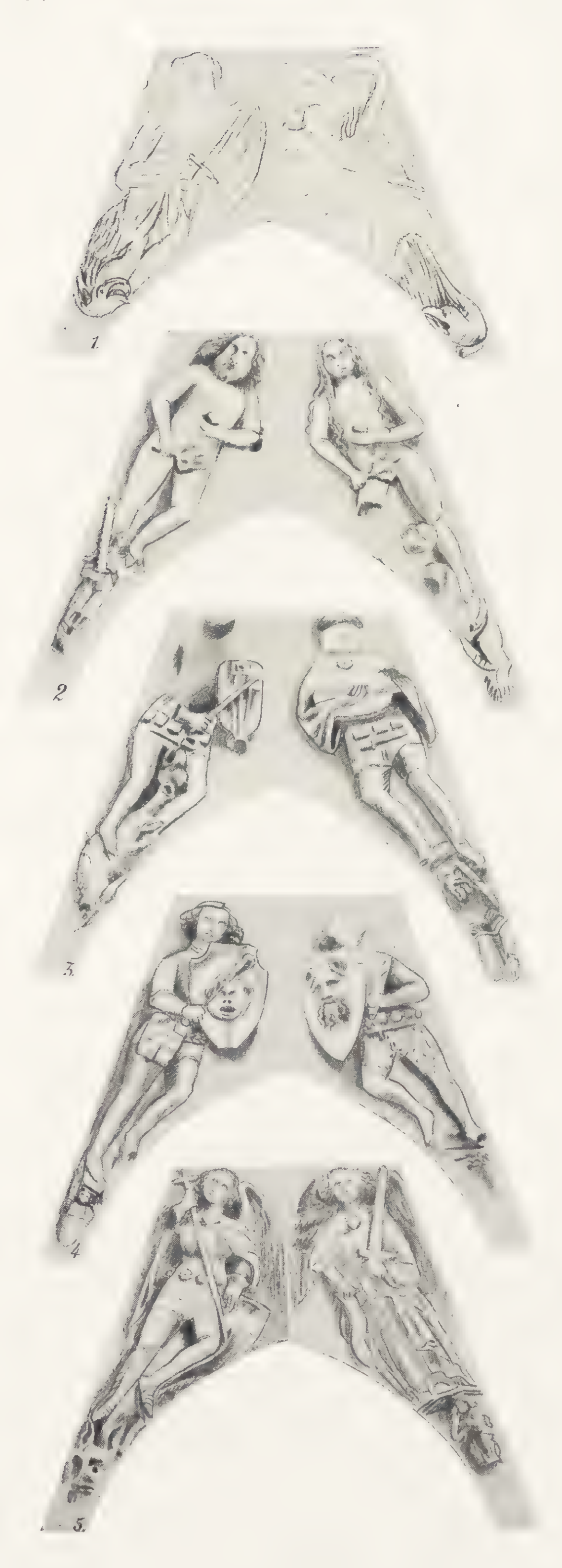
SCULPTURES AUX GABLES DES CHAPELLES ABSIDALES.

2. Le mariage de la Sainte Vierge. — 4. La Visitation. — 6. La Circoncision. — 8. Adoration des mages. — 10. Massacre des innocents.

Croquis de P. S.



DÉTAIL. COTÉ SUD DU CHEVET DE
LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.
LA CLAIRE VOIE ET LES GABLES



d'habits précieux, qui représenterait Jonathas.

Dans le vingtième groupe, une jeune fille, richement vêtue, avec un musicien à son côté, se présente à nos yeux. La fille porte un collier de perles et un vase sur l'épaule (1). C'est sans doute Marie-Madeleine qui est toujours représentée avec le vase d'onguent. La Passion du Christ étant terminée, elle cherche, comme l'épouse du Cantique des Cantiques (C. III), son bien-aimé maître mis au tombeau. Le ménétrier, à côté d'elle, accompagne la complainte qu'elle chante.

Ruben et Joseph sont les derniers personnages représentés. Joseph, image du Christ vendu, mis en prison et exalté à côté de Ruben, pleurant près du puits dans lequel Joseph avait été jeté.



Autour du chœur, également dans les écoinçons au-dessus des fenêtres, se suivent des figures du plus haut intérêt. La lutte du bien et du mal, des vertus et des vices, de la religion contre le sacrilège est de règle dans toutes les cathédrales du moyen âge. Nous pouvons au moins en présumer quelque chose pour la cathédrale en question. Mais il y a plus que cela :

(1) Dans le cortège de Furnes, on porte encore les perles du collier de Marie-Madeleine, tout comme au moyen âge. (Dr Hermans, *Gesch. der Reder*, p. 269.)

SCULPTURES AUX GABLES DE LA CLAIRE-VOIE DU CHŒUR.

1. La lutte du Bien et du Mal. — 2. Adam et Ève. — 3. Musiciens. — 4. Bâtonniers. — 5. Anges garde du temple.

Croquis de P. S.

Longfellow, dans son « Golden Legend » nous transmet l'idée règnant au moyen âge de la défense de l'Église et de la Religion contre les adversaires, les sacrilèges et les démons.

La liturgie, le sacre de l'Église et des cloches, nous mettent dans le même ordre d'idées.

Le symbolisme confirme les données de la liturgie et des auteurs. Par le parfum de la doctrine et de la vie chrétienne, les démons sont chassés de l'Église. Par la puissance, les princes et les chevaliers ont la même mission à remplir que les prédicateurs : ils rejettent tous l'attaque des ennemis et des hérétiques (1).

La protection des cérémonies religieuses contre les perturbateurs entre aussi dans le même cadre.

Le premier groupe, au nord, sert d'introduction. Il nous montre deux guerriers en lutte. A droite se trouve un turc, portant le turban musulman et un bouclier, sur lequel se dessine un masque d'aspect effrayant. Son adversaire est un chevalier chrétien, en costume du XVe siècle, qui repousse le turc de la maison de Dieu.

Le deuxième groupe nous indique l'origine de la lutte entre le bien et le mal : c'est la chute de nos premiers parents.

(1) Durand, Sicard, Rupert, Honoré, etc., cités par Sauer, Symbolite, etc., pp. 116-144, disent absolument la même chose.



SCULPTURES AUX GABLES DE LA CLAIRE-VOIE DU CHŒUR.

6. Sauvages. — 7. Gardes ou chevaliers. — 8. Jean sans Peur. — 9. David et Saül. — 10. Femme noble.

Croquis de P. S.



L'ange avec le glaive, qui se trouve aux pieds d'Adam, repoussera les indignes de l'Eden, la demeure de Dieu.

Le groupe suivant représente les musiciens, ainsi qu'ils marchaient dans les cortèges religieux (attestés par les comptes du XVe siècle). Des dragons menaçants s'attaquent à ceux qui chantent les louanges de Dieu.

Dans le troisième groupe, nous voyons deux bâtonniers de l'illustre confrérie, qui avaient la charge de maintenir l'ordre et d'empêcher les étrangers d'entrer dans les rangs. Les deux boucliers sont parfaitement en harmonie avec leur fonction, l'un d'eux y porte une tête barbue et farouche comme le Turc du premier groupe ; l'autre une tête de Méduse. Les baguettes qu'ils portent méritent surtout notre attention. Ce sont des verges assez courtes, entourées de fleurs. Le petit ange, à leurs pieds, tient également un cierge orné de fleurs.

Le cinquième groupe représente deux anges gardant le temple. Saint Michel, auquel on dédia, en Brabant, les églises situées sur les hauteurs, domine également la cathédrale de Bois-le-Duc. L'étendard et la lance terminée en croix à la main, il chasse le dragon infernal des hauteurs sacrées. Un autre ange, portant un glaive, est probablement du nombre de ceux qui châtièrent Héléodore de son irrévérence au temple de Jérusalem.

SCULPTURES AUX GABLES DE LA CLAIRE-VOIE DU CHŒUR.

11. Chevaliers. — 12. Cyrus et Balthasar. — 13. Chevaliers. — 14. Chevaliers teutoniques. — 15. Brabo Sylvius.

Croquis de P. S.

La scène sixième est encore dans la même note. Qui craignait-on plus au moyen âge, que ces guerriers fantastiques entièrement couverts de poils, qu'on nommait des hommes sauvages? Les héros des légendes de Roland, les Quatre fils Aymon, et les héros danois étaient souvent représentés par des chevaliers vêtus de peaux de brebis. Anvers, Nimègue, Leyde et bien d'autres villes ont tous leurs héros, leurs géants ou leurs hommes sauvages. On les représentait surtout comme tenants d'armoiries. Ils les défendaient comme des lions ou des griffons et ici, ils défendent la maison de Dieu.

Sur la septième scène, nous voyons deux gardes; celui de gauche est un membre de l'illustre confrérie : comme dans les cortèges, il porte un glaive et il est couronné de fleurs. Au fronton du chevet du chœur, nous avons devant les yeux un roi et une femme méconnaissable. Est-ce Salomon et la reine de Saba, comme on l'a dit? Il n'en est rien. C'est le prince régnant contemporain : Jean Sans Peur (1404-19). Ce fut à la tête d'un corps d'élite de chevaliers brabançons et bourguignons, qu'il entreprit la dernière croisade (1396), qui lui acquit tant de gloire au temps si romantique du moyen âge. Il y est représenté comme ses successeurs Maximilien et Philippe le Beau.

D'ailleurs, il y avait une raison spéciale pour conserver sa mémoire : Durant les guerres intestines, il se réfugia à Bois-le-Duc qui, seule, lui resta fidèle. La femme à côté de lui, serait donc Jacqueline de Bavière. Les armoiries françaises confirment cette supposition. Les princes bourguignons ont les trois lis dans leurs armoiries jusqu'au commencement du XVe siècle. (De Lannesan : Les augustes représentations, etc., p. 68).

Le neuvième groupe ne demande pas d'explications; on reconnaît immédiatement David, portant la tête de Goliath; en face de lui se trouve Saül. On le reconnaît à l'hermine qui couvre ses épaules. Samuel y est aussi représenté sur une console. Aux pieds de David se trouve une des filles d'Israël, allant à sa rencontre après la victoire remportée sur Goliath.

Le fronton n° 10 est presque détruit. La femme seule reste debout; son vêtement, sa chevelure et sa ceinture riches, nous font supposer que c'est une femme noble, la femme d'un bienfaiteur; peut-être d'un chevalier, en tout cas, car les indices de ses armoiries sont restées.

Pour le onzième groupe, nous n'avons qu'à citer le septième.

Le douzième est assez curieux. Des vêtements richement parés de décors et de fleurs, les colliers, etc., nous indiquent le faste oriental. En effet, il en est ainsi. Nous y découvrons le roi Cyrus restituant les vases sacrés aux Juifs, et leur permettant la restauration du temple. (I. Esdras I. 12). Balthasar, au contraire, avait enlevé les vases sacrés du temple.

Le treizième groupe exprime la même idée que le onzième et le septième.

Le suivant nous présente les plus illustres défenseurs de la Foi et de l'Église. Ce sont les chevaliers de l'ordre Teutonique, si bien connus à Bois-le-Duc, car ils avaient leur couvent à proximité de la ville. (Zionsburg-Vucht).

Le groupe héroïque (15) du Brabon Sylvius d'où, d'après la légende, dérive le nom

du duché de Brabant, finit la série. Il est accompagné du Cygne qui lui avait montré le chemin, par les bords du Rhin, jusqu'au faubourg de Nimègue, où il trouva sa bien-aimée. C'est Brabon, continue la légende, qui lutta contre les païens pour fonder le Brabant. Il méritait une place au rang des défenseurs de l'Église au même titre que ses successeurs.

F. X. SMITS.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES (1), PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XXIII. Du confessionnal (2).



OMBRE des confessionnaux. Dans les églises cathédrales, le nombre des confessionnaux sera réglé d'après la quantité de confesseurs nécessaires à l'occasion d'un jubilé ou de grandes solennités. Il en sera de même dans les églises collégiales.

Dans chaque église paroissiale, on placera deux confessionnaux ; un pour les hommes et l'autre pour les femmes. Ainsi on évitera toute confusion et dissipation dans un acte aussi important. Telle est la pratique d'un grand nombre d'églises dans la province de Milan. Dans les églises où cette distinction n'existe pas, il sera toujours bon d'avoir un second confessionnal pour un confesseur extraordinaire aux jours d'affluence.

Dans les paroisses où il y a des vicaires et des prêtres auxiliaires, dont l'une des charges est d'entendre les confessions, il est évident que chacun devra avoir son confessionnal.

La règle à suivre, pour les églises paroissiales, existe également pour leurs succursales.

2. *Forme du confessionnal* (3). Il doit être entièrement fait en panneaux de noyer

(1) Voir *Bulletin*, nº 10, p. 303.

(2) Tout ce chapitre est d'une importance capitale. De nombreux détails y sont donnés avec beaucoup de soin.

(3) Les confessionnaux n'existent pas depuis le commencement de l'Église. Peut-être même le mot « confessionnal » n'a-t-il été employé pour la première fois qu'au quatrième concile de Milan (1576). Saint Charles, qui présidait ce concile, peut être considéré comme le promoteur des confessionnaux en bois.

Dans l'église primitive (TERTULLIEN, *De Pœnitentia*, IX), les fidèles s'agenouillaient simplement devant le confesseur. Vers le VIIIe siècle, le pénitent s'asseyait à côté du prêtre pour faire sa confession et il ne se prosternait que pour recevoir l'absolution et une pénitence.

D'après l'abbé Cochet, un nouveau mode de confession se serait introduit vers le XIe siècle.

Dans certaines églises, on remarque une ouverture de 0m80 à 1m80 de hauteur sur 0m30 à 1 mètre de largeur, pratiquée ordinairement dans l'un des murs du chœur à hauteur d'appui. Cette ouverture aurait servi aux prêtres pour entendre la confession des fidèles placés dans le cimetière.

Pendant l'époque ogivale, les prêtres continuèrent à entendre les confessions, assis sur un siège ordinaire ou dans une stalle.

Pendant la Renaissance, le confessionnal fut d'abord une simple séparation en bois — dressée à côté du siège du confesseur de manière à isoler celui-ci du pénitent. Cette cloison était percée dans sa partie supérieure d'une ouverture garnie d'un treillis en bois ou en métal.

Le confessionnal, tel que le voulait saint Charles,

ou de tout autre bois. Ces panneaux le ferment par derrière et sur les deux côtés, en même temps qu'ils couvrent le dessus. Seul, le devant sera complètement ouvert, sans aucune cloison. Toutefois, on pourra, surtout dans les églises très fréquentées, y placer une porte en treillis ou en barreaux de bois, distants l'un de l'autre d'environ 4 onces ($0^{m}064$), avec une serrure à clef, afin d'éviter que, pendant l'absence du confesseur, il s'y passe des choses irrévérencieuses pour le saint ministère et que des laïques et surtout des vagabonds, des hommes grossiers, viennent s'y asseoir et dormir (1).

Le confessionnal pourra être surmonté d'un fronton et décemment orné de sculptures.

3. *La base*. La base du confessionnal, sur laquelle reposeront les pieds du pénitent et du confesseur, sera tout au plus à 8 onces ($0^{m}128$) du pavé. Elle aura 2 coudées ($0^{m}80$) de largeur et environ 4 coudées ($1^{m}60$) de longueur.

4. *Le siège*. Un siège sera placé, à l'intérieur, pour le confesseur. Il sera élevé de une coudée 3 onces ($0^{m}448$) au-dessus de la base ; il aura 1 1/2 coudée ($0^{m}60$) de long et 1 coudée ($0^{m}40$) de large.

5. *Hauteur du confessionnal*. La hauteur totale, à partir de la base, sera de 4 coudées ($1^{m}60$) (2).

6. *Accoudoir*. A l'intérieur, sur la cloison séparant le confesseur du pénitent, on fixera une planchette mobile, sur laquelle le prêtre pourra appuyer le bras.

7. *Escabeau du pénitent*. A l'extérieur, il y aura, reposant sur la base même du confessionnal, un petit escabeau ou prie-Dieu pour le pénitent. Sa largeur sera de 14 onces ($0^{m}224$), il sera placé contre la cloison se refend et sa hauteur mesurera 1 coudée 20 onces ($0^{m}72$). Cet escabeau se terminera, à son extrémité supérieure, par une planchette inclinée, sur laquelle le pénitent à genoux pourra poser les mains, qu'il devra tenir jointes, comme il convient à un suppliant. Cette planchette aura 12 onces ($0^{m}192$) de large et une longueur de 1 coudée ($0^{m}40$). L'agenouilloir du prie-Dieu s'élèvera à

ne se composait que d'un seul compartiment, dans lequel le confesseur était enfermé. Le pénitent se tenait à genoux sur un simple prie-Dieu, visible à tous les yeux. Les inconvénients de ce système firent ajouter dans plusieurs pays, un second compartiment pour les pénitents, un peu moins profond et toujours ouvert. Il fut obligatoire dans certaines contrées : le concile de Malines porta une ordonnance à ce sujet en 1607.

Pour donner plus de régularité et d'élégance au meuble, on ajouta de l'autre côté du compartiment reservé au prêtre, un troisième compartiment destiné, comme le second, au pénitent.

(D'après MALLET, ouv. cité).

(1) Il est à désirer que le prêtre soit complètement en vue et non abrité par des rideaux ou une grille remplissant tout l'espace qui s'étend de la base au sommet du confessionnal. Les rideaux qui enveloppent le pénitent de la tête aux pieds ne sont pas davantage dans l'esprit de l'Église.

(2) N. D. L. R. On remarquera les détails des chapitres 2, 3, 4, 5. Ils tendent à éviter un abus fréquent de nos jours : le confessionnal devenu un monument. Il doit rester un siège noble pour le prêtre et une place humiliée pour le pénitent. Il ne doit pas devenir un trône orgueilleux, pas plus que la chaire de vérité. Rien de plus édifiant que les confessionnaux semblables à ceux usités aux débuts dans nos églises du Nord. Ils ont fait mériter au confessionnal la dénomination germanique de *biechtstoel, biechtstuhle*.



UN CONFESSIONNAL RECONSTITUÉ D'APRÈS S. CHARLES BORROMÉE.
EN PERSPECTIVE CAVALIÈRE, PAR A. VAN GRAMBEREN.

8 onces (0^m128) au-dessus de la base du confessionnal et aura 16 onces (0^m256) de large.

8. *La petite fenêtre*. On percera au milieu de la cloison une petite fenêtre que deux supports ou colonnettes, réservés dans la boiserie, diviseront en trois parties égales. La partie inférieure de cette fenêtre surpassera le siège du confesseur de 1 coudée 8 onces (0^m528). Elle aura 16 onces (0^m256) de haut et 12 onces (0^m192) de large. A la fenêtre, du côté du pénitent, sera fixée une

plaque métallique, percée de petits trous de la grosseur d'un pois. Du côté du confesseur, on y attachera un morceau de serge légère ou un morceau d'étoffe vulgairement appelée bure. Du côté du pénitent, au-dessus de la petite fenêtre, sera placée une pieuse image de Jésus en croix.

9. *Quelques autres détails*. A la partie antérieure de la cloison où l'on a percé la petite fenêtre, sera fixée une planchette de 1 coudée (0^m40) de large, dont une partie plus grande sera du côté du pénitent et l'autre du côté du confesseur. A l'intérieur de la partie tournée vers le confesseur sera fixée une image de Jésus-Christ, ou de la sainte Vierge et, au-dessous, la prière préparatoire à l'usage des confesseurs et la formule de l'absolution. Sur la cloison, qui n'a pas de fenêtre, toujours à l'intérieur, sera attachée la bulle *In Cœna Domini*. Sur la cloison de derrière sera fixée la table des canons pénitentiaux. Au-dessus de la petite fenêtre sera placée la liste des cas réservés à l'évêque et au souverain pontife.

Sous aucun prétexte, on ne peut placer un tronc dans le confessionnal, ni auprès.

Les confessionnaux seront placés, en évidence, du côté de l'évangile et de l'épître, en dehors du sanctuaire et du chœur. Avec la permission de l'évêque, on pourra dans les grandes églises, placer des confessionnaux à l'entrée de chapelles assez spacieuses, à la condition que le confesseur se trouvant à l'intérieur de la chapelle, le pénitent demeure en dehors.

Enfin, si le confessionnal, se trouve du côté de l'Évangile, le confesseur aura le pénitent à sa droite, tandis qu'il l'aura à sa gauche, si le confessionnal se trouve du côté de l'Épître. Ainsi le prêtre sera toujours à la partie supérieure de l'église et le pénitent aura toujours le visage tourné vers l'autel majeur.

(A suivre.)

(Traductions et annotations de M. l'abbé SERVILLE.)

ÉTUDE DES TERRAINS AU POINT DE VUE DE LA CONSTRUCTION DES ÉDIFICES [1].

M. YANKOWSKY, à la suite d'expériences de compression très intéressantes, a pu établir que le sable, soumis à une charge très forte, provoquant l'enfoncement du support de la charge, descend verticalement d'abord, et reflue ensuite, en décrivant une courbe, vers la surface et fait gonfler celle-ci.

(Mémoire de la Société des Ingénieurs civils de France. Novembre 1902.)

Nous nous bornons, en renvoyant le lecteur au cours de stabilité, professé aux écoles

(1) Voir *Bulletin*, 4e année, p. 325.
On trouvera dans les *Annales des Travaux publics de Belgique* de 1897, page 405 et de 1901, page 249, la description de deux appareils, imaginés par M. R. Mayer, ingénieur en chef de la ville de Vienne, servant à constater le degré de résistance d'un terrain,

spéciales de Louvain, par M. Vierendeel, à donner l'expression de la charge limite par unité :

$$p = \frac{P}{s} = 2\,D\,h \times \frac{tg^2 \frac{1}{2}(45° + \alpha)}{tg^2 \frac{1}{2}(45° - \alpha)} \quad \ldots (1)$$

dans laquelle p = la charge limite par unité de surface portante.

P = la charge limite totale du massif.

s = la superficie de la base du massif supporté par le sable.

D = la densité du sable.

α = l'angle de frottement du terrain.

h = la profondeur à laquelle se trouve la base du bloc.

Cette formule doit être affectée d'un coefficient de sécurité K.

Étendue aux terrains à particules indépendantes, cette formule devient donc :

$$\frac{P}{K} = \frac{2\,Dh}{K} \times \frac{tg^2 \frac{1}{2}(45° + \alpha)}{tg^2 \frac{1}{2}(45° - \alpha)} \quad \ldots (2)$$

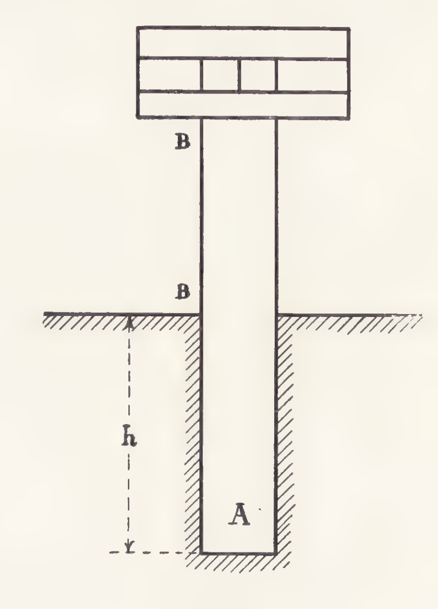
Il s'ensuit que si a kgs représente la charge par unité à la surface du contact du massif, la profondeur de la fondation sera donnée par la formule :

$$h = \frac{K\,a}{2\,D} \times \frac{tg^2 \frac{1}{4}(45° - \alpha)}{tg^2 \frac{1}{2}(45° + \alpha)} \quad \ldots (3)$$

Mais souvent α est inconnu.

« Voici comment, pratiquement, on peut tourner la difficulté. (Voir fig. 1).

On prend un bloc de bois A bien équarri et coupé carrément aux deux extrémités, on fait dans le terrain à étudier une fouille de profondeur h dont la section soit, aussi exactement que possible, celle du bloc de bois A de façon que celui-ci y entre à frottement doux et vienne reposer bien carrément sur le fond (pour obtenir un bon contact, on répandra un peu de sable au fond) ; le bloc A sera guidé en un ou plusieurs points B et portera un plateau sur lequel on posera des poids jusqu'au premier mouvement d'enfon-



— Fig. 1. —

cement. Nommant P le poids provoquant ce mouvement, et s la section d'appui du bloc, la valeur de la charge maximum, par unité que peut porter le terrain à la profondeur h,

est $\frac{P}{s}$ d'où on déduit $\frac{P}{s} \times \frac{1}{h}$

ce qui est une valeur du coefficient

$$2\,D \times \frac{tg^2 \frac{1}{2}(45° \times \alpha)}{tg^2 \frac{1}{2}(45° - \alpha)}$$

entrant dans la formule (1) ; on répète cette expérience pour diverses profondeurs h, et si les valeurs obtenues pour le coefficient ci-dessus sont peu différentes, c'est un indice que la formule (1) est en situation ; on prend la moyenne des valeurs trouvées pour ce coefficient (ou si l'on veut être très prudent,

on prend la plus petite des valeurs trouvées).

Nous désignons par N cette valeur moyenne (ou la valeur minimum) et la formule (1) prend la forme $p = N\ h \dots (4)$.

Ce qui est l'équation pratique de la stabilité du terrain considéré.

Pour une sécurité K cette équation devient

$$\frac{p}{K} = \frac{N\ h}{K} \dots (5)$$

d'où il résulte que si, sur l'assiette de fondations, on a une charge de a kgs par unité, il faudra descendre la fondation, à une profondeur h donnée par l'expression

$$h = \frac{K\ a}{N} \dots (6) »$$

(Vierendeel. Cours de stabilité, p. 135, fascicule VI (2e partie).

Pour les mauvais terrains se rapprochant du genre vaseux, M. Vierendeel fait remarquer qu' « il est toujours dangereux d'établir directement des fondations, même en descendant à des profondeurs de 5^m et 6^m80 et en ne dépassant pas la pression de 1 kg par cm^2, car l'équilibre de ces terrains est toujours instable, et pour peu qu'on vienne faire une fouille dans leur voisinage, on risque que la masse prenne du mouvement et que la construction se disloque ». Idem, p. 136. En tous cas, si l'on était amené à construire directement sur de pareils terrains, il faudrait, en tout état de causes, descendre profondément dans le sol, et que plus le terrain est fluent, plus l'importance de l'assiette des fondations doit être considérable.



Nous avons jusqu'à présent envisagé les terrains sous le rapport de la stabilité contre les *efforts verticaux* (compression), en réalité, les terrains peuvent aussi être soumis à des *efforts horizontaux* (glissements), et, lorsqu'ils sont sous eau, ils peuvent être soumis à *l'affouillement*.

« En règle générale, les efforts horizontaux qui agissent sur un massif de maçonnerie, doivent être équilibrés par le frottement de ce massif sur le terrain, frottement dont le coefficient est 0.76 pour le roc et le gravier, 0.66 pour le sable pur et sec, et peut descendre à 0.30 et 0.20 pour les glaises humides et moins encore pour les terrains vaseux. Il est à noter que l'argile est toujours un terrain dangereux contre les efforts horizontaux, car elle peut se détremper, devenir onctueuse et très glissante. » Idem, page 130.

Les efforts verticaux qui tendent à comprimer le sol sont les plus importants. C'est pourquoi nous avons précédemment donné les charges par cm^2 que, pratiquement, les divers terrains peuvent supporter, ainsi que les diverses méthodes de calcul préconisées pour déterminer celles-ci.

M. DE LA CROIX,
Ingénieur-architecte.





A B C D Phot. E. G.

VUE PANORAMIQUE DE GRUUTHUSE PRISE DU N.-O., DEPUIS LE DÉGAGEMENT.

En A et C, annexes subsistantes. — En B, devant, les talus et les fossés, derrière, l'aile Orientale. — En D, Notre-Dame et la grille du cimetière.

ESTHÉTIQUE DES VILLES.

A PROPOS DE LA " RESTAURATION „ DE GRUUTHUSE.

QUI ne connait à Bruges l'hôtel Gruuthuse, faisant suite au chevet de l'église Notre-Dame, ancienne résidence seigneuriale, composée de quatre ailes, dont les deux principales ont été restaurées dignement. Une grande partie des deux autres ailes a été vouée à la démolition. Au début de Mai, sur l'emplacement des bâtiments détruits, on a effectué — à titre d'essai, dit-on — un travail dont une qualité certaine est l'originalité : c'est un talus gazonné découpé en créneaux ; entre ceux-ci de minuscules canons braqués sur le voisinage. Un fossé et un garde-corps séparent cet ouvrage... « militaire » de la voie publique.

Cet « essai » de restitution (!) archéologique offense le bon goût et la vérité historique. Et chacun est convaincu qu'il ne résistera pas au ridicule qu'il a généralement provoqué. Quelques terrassiers, d'ailleurs, suffiront pour en avoir raison en peu d'heures.



Un mal plus difficilement et plus coûteusement réparable sera la démolition des bâtiments. Il faut espérer, en effet, qu'on ne va pas laisser le vide devant Gruuthuse ?

La leçon des fossés, des talus et des petits canons n'est pas seulement de montrer le comique de cette mise en scène guerrière, mais surtout de faire valoir la dépréciation que fait subir à l'hôtel Gruuthuse un dégagement.

Les bâtiments subsistants ont été édifiés afin d'encadrer deux côtés d'une cour intérieure ; ils ont été composés à l'échelle de l'entourage et en rapport avec les points de vue intérieurs et extérieurs possibles. Bouleverser, comme on le propose, l'économie de ces constructions en

faisant de leurs façades intérieures, des façades à front de place publique, c'est détruire le principe de la conception des anciens architectes, conséquemment c'est anéantir le fondement des mérites de leur œuvre.

Au surplus, le péché esthétique qu'on se prépare à commettre est inexcusable, surtout à Bruges. Cette ville a la réputation de posséder le sentiment de son art ancien; en outre, elle a le loisir de profiter des tristes expériences faites ailleurs.

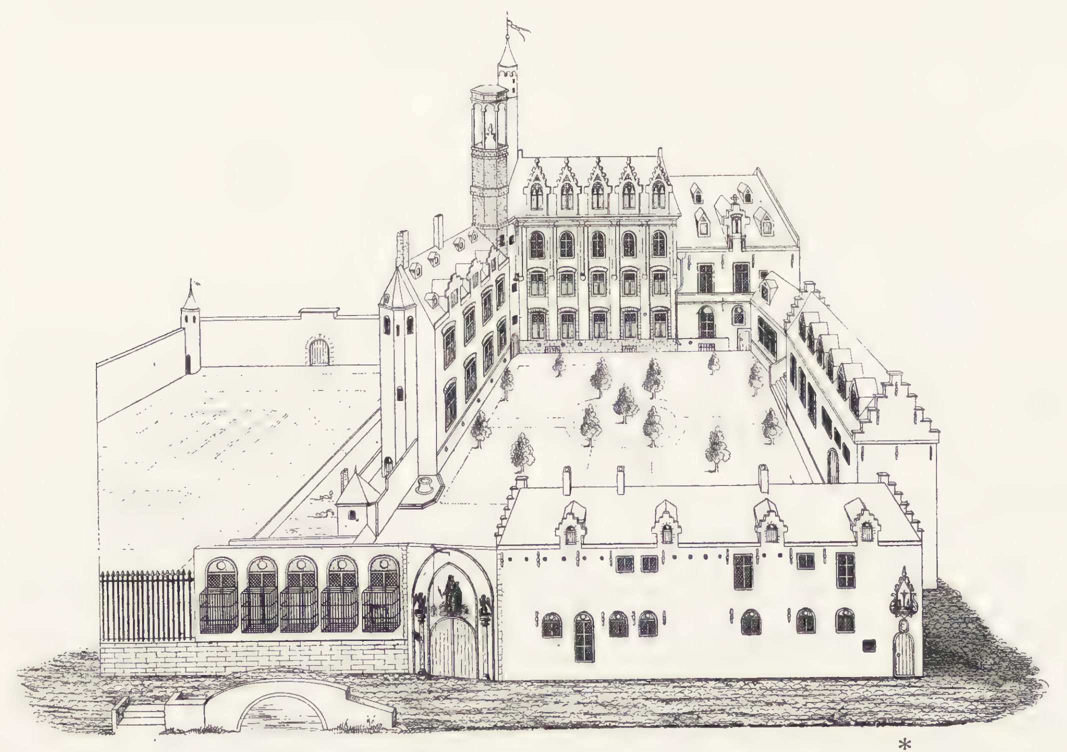
Il est établi par ces expériences comme par l'étude des formes architecturales et par les principes de l'esthétique, que les monuments de notre ancien art national donnent toute leur expression à courte distance. Dans les styles médiévaux du Nord (où la verticale est dominante), les lignes architectoniques sont faites pour une lecture plus ou moins rapprochée. Tout autrement en est-il dans les édifices dont les formes relèvent des styles dits classiques : leur ligne maîtresse horizontale s'accommode des effets à grand éloignement.

Que faut-il en conclure ?

En général, qu'il ne faut plus commettre la faute, trop souvent commise, en isolant nos monuments médiévaux. En particulier, pour l'hôtel Gruuthuse, qu'il faudra reconstruire une clôture à la cour, de façon à reconstituer celle-ci en quadrilatère fermé.

Il ne faudrait pas tirer des réalités ci-dessus énoncées une autre conclusion que trop de gens ont préconisée : que dans nos villes modernes, le long de leurs artères qui « doivent », dit-on, être larges, longues, rectilignes, les monuments doivent être conçus sur le plan classique. Pareil raisonnement renferme plusieurs erreurs. Relevons en une seule parce qu'elle est dans l'ordre d'idées énoncé ci-dessus :

Les anciens architectes, qui avaient le bon

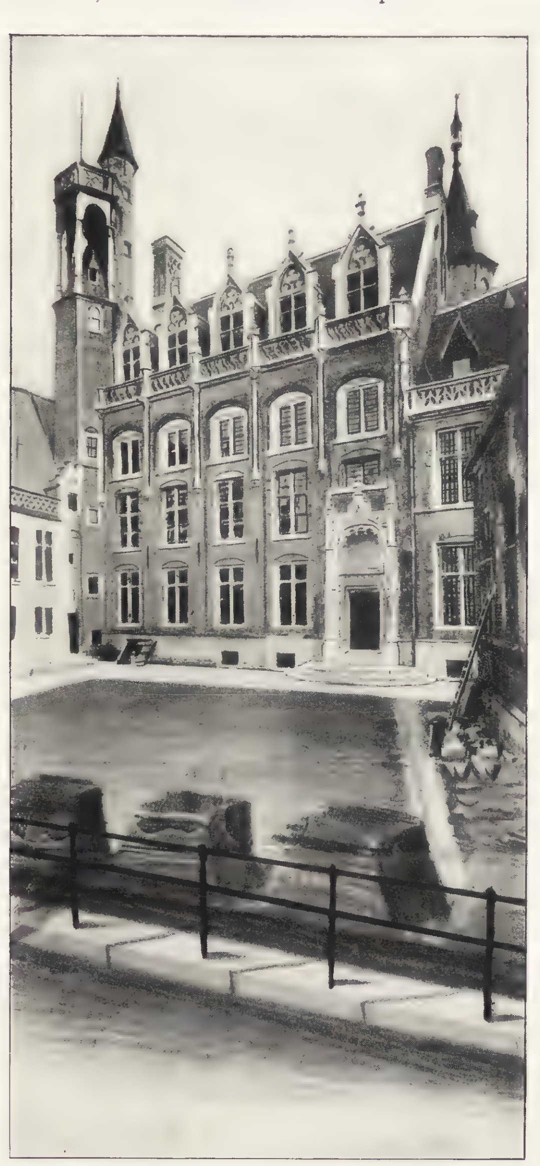


L'HOTEL GRUUTHUSE A BRUGES AU XVIIIe SIÈCLE.
D'APRÈS UN DESSIN DU TEMPS.

En * la petite porte dernièrement démolie, v. grav. p. 371.

sens d'appliquer des principes de raison et de sentiment à des réalités de faits, tenaient compte notamment de l'état de notre climat. Or, notre ciel brumeux raccourcit nos capacités visuelles, et seuls les bâtiments disposés et développés selon cette réalité inéluctable, peuvent nous satisfaire. C'est un des secrets de la supériorité des œuvres anciennes sur les ouvrages de la construction moderne. E. G.





D'après un croquis de P. D.

L'HOTEL GRUUTHUSE DÉGAGÉ.

Les talus entre lesquels sont braqués les petits canons. Entre eux et le garde corps, s'étend le fossé.

De très justes considérations ont été développées contre le dégagement de Gruuthuse, dans un article de *La Patrie* de Bruges, que nous reproduisons ici :



LA prochaine ouverture de l'Exposition d'art ancien attire de nouveau l'attention sur Gruuthuse, ce bijou d'architecture brugeoise, et en fait désirer la reconstitution complète.

On se plaint parfois à Bruges, de l'abondance des ruines et de la lenteur des restaurations ; mais on oublie de tenir compte de la difficulté des problèmes, et il faudrait montrer autant d'indulgence dans la critique, qu'il faut posséder de patience dans la restauration ; car, si la critique est aisée, l'art est difficile, proverbe qu'on peut réduire en francs et centimes par : la critique est gratuite, mais l'art doit se payer.

Au lieu de perdre du temps en plaintes injustes, il semble plus pratique de mener la discussion sur un terrain utile, sur le terrain de Gruuthuse même, de tâcher d'y trouver un point de départ exact et indiscutable pour arriver, par déduction, à la solution de la restauration qui s'impose.

Et il est probable que, si on se mettait d'accord sur ce point de départ, la solution suivrait rapidement ; car n'est-il pas vrai qu'on est embarrassé de ce qu'on possède, de ce qu'on a démoli, de ce qui reste sous la menace de démolition, et de ce qu'il y a lieu de mettre en place ?

Si on savait ce qu'on voulait, on le réaliserait promptement.

Dans la plupart des cas de restauration de monuments, on entend l'argument puissant, et généralement très suivi, de la remise en *l'état primitif,* et dans des édifices remaniés à des époques successives, plus ou moins artistiques, mais s'exprimant en des styles différents, cette ligne d'action, si simple, devient alors fort difficile à suivre ; à Gruuthuse, heureusement, cette difficulté n'existera pas.

Qu'il y eut une ou plusieurs résidences sur le site de Gruuthuse antérieurement aux constructions actuellement debout, c'est probable : car le lieu s'y prêtait par le coude accentué qu'y forme la Reye au confluent d'un de ses petits affluents ; de plus, les fouilles pratiquées par feu M. Charles De Wulf, ont mis a nu les fondations d'une tour vers l'angle N. W. de la propriété (direction de la rue Notre Dame), les bases de deux tours plus petites vers l'angle N. E. (côté de la rue Neuve) et des bases de murs s'amorçant sur ces diverses tours. L'un de ces murs et parallèle à la rue de Gruuthuse et l'autre y est perpendiculaire, c'est-à-dire qu'il va de la rue de Gruuthuse vers le chevet de Notre-Dame.

Quoi qu'il en soit de ces vestiges, qu'ils datent du XIVe ou du XVe siècle, ils suivent en tous cas les contours de la propriété actuelle et les dispositions des bâtiments qui y furent élevés postérieurement, au temps de Louis de Gruuthuse.

La tour du coin, vers la rue Notre-Dame, était une tour d'escalier, dont le moyeu central existe, et elle était *intérieure,* c'est-à-dire donnant sur la cour ; car le mur ouest (vers Notre-Dame) qui s'y amorce, a révélé une baie de porte ouvrant également *sur la cour.* Cette tour n'avait donc aucun caractère défensif, et ses parois sont, du reste, trop faibles pour admettre l'hypothèse de fortifications.

Faut-il relever de terre ces vestiges-là, ou prendre comme point de départ les bâtiments existants ou récemment démolis, et les reconstituer selon la planche des archives reproduite par M. Gailliard, la carte de Marc Gérard, et celle plus ancienne du musée des Halles, qui sont concordantes avec les bâtiments que nous possédions jusque tout récemment ?

Au point de vue du dispositif, c'est indifférent, puisque ces vestiges plus anciens, cette base de tour et ces murs suivent les alignements postérieurs et que, comme ceux-ci, ils ont un caractère strictement civil et ont constitué des annexes au corps de logis principal. Reste la question du style.

En reconstituant un état primitif là où il y eut plusieurs primitifs, on doit évidemment se tenir au primitif dominant.

C'est ainsi qu'à Notre-Dame, sans tenir compte de certains débris romans, ni d'un édifice qui a existé antérieurement à l'église actuelle, on s'est guidé sur le vaisseau du XIIIe siècle qui forme la masse dominante.

De même à Gruuthuse, c'est l'hôtel de Louis de Bruges qui doit nous guider, et que nous voulons reproduire, et non ce qui l'a précédé : mais il n'y aurait pas grande différence de style entre ces fondations exhumées et les bâtiments qui les ont suivis, car leur destination était la même.

Quant à des fossés antérieurs, aucun ves-



HOTEL GRUUTHUSE. UN DES BATIMENTS ANNEXES SUBSISTANT (1). AILE OCCIDENTALE. Photo E. G.

tige n'en reste, et on reconstituerait sur pure hypothèse.

Les bâtiments qui subsistaient jusqu'il y a quelque vingt ans, étaient la carcasse complète de ce qu'on appelait une résidence seigneuriale de ville.

Ces résidences, mêlées aux autres habitations, n'avaient plus et ne pouvaient plus avoir aucun caractère militaire ; tout au plus se protégeaient-elles contre les surprises de la rue et de l'émeute par un mur, et, dans le cas de Gruuthuse, par une façade de rue sévère et peu percée. Le dessin des archives nous montre le front vers la rue de Gruuthuse percé de petites baies très élevées ou fortement grillées, mais il n'y a pas de trace de levées en terre avec escarpe, fossé et contre-escarpe, ni de pièces d'artillerie pour bombarder les voisins.

Au XVe siècle, les ducs eux mêmes n'avaient plus d'établissement militaire dans Bruges, et en édifier un autre serait apporter un défi à notre histoire communale.

L'Hôtel de Gruuthuse, comme la plupart des constructions trop importantes pour s'aligner en un corps de bâtiment unique, était disposé en quadrangle, formant une cour intérieure, ou cour d'honneur, qui, dans les monastères, était le préau des cloîtres.

Il y eut d'abord le bâtiment le long de la Reye, qui renferme la cuisine, qui fut admirablement restaurée par M. Delacenserie. A quelque cinquante ans de distance, il fut suivi du corps de logis principal, richement reconstruit par M. Delacenserie ; puis des ailes vers Notre-Dame et vers la rue de Gruuthuuse ont complété le pèrimètre. Ces ailes renfermaient les salles des gardes, le logis du portier, les communs, remises et écuries, les salles d'hospitalité et probablement des magasins divers.

Il n'en reste debout que le logis du concierge actuel, très remanié, et le petit bâtiment sans étage qui sépare Gruuthuse du cimetière Notre-Dame, et qu'on a mis en fâcheux état. Abandonnée, cette construction s'abîme lamentablement en attendant la solution ; la toiture est à jour, les vitres sont brisées, les murs entamés et les plan-

(1) Malgré sa décrépitude et sa simplicité, son mérite artistique est certain.

chers vidés ; ce n'est plus qu'un objet d'horreur qui fait dire à ceux qui agissent sur une impression première et fugitive : Il faut que cela disparaisse... (V. fig. ci-contre p. 368.)

Eh bien, ce petit bâtiment est sur le plan d'ensemble, et il est essentiel ; il est hors d'équerre, c'est vrai ; mais loin d'être un défaut, ce caractère est de l'époque et à preuve, c'est qu'il n'y a rien de plus disloqué que la petite aile qui touche au chevet de Notre-Dame. Si le petit bâtiment masque un peu deux fenêtres du front principal, ce n'est pas sa faute, car ces fenêtres n'existent pas sur l'ancien plan.

Des parties vers la rue, démolies, il ne restait qu'un bas mur qu'on vient d'abattre ainsi que la charmante poterne qui avait déjà subi une décollation antérieure.

Il suivait de cette disposition quadrangulaire que les bâtiments *tournaient le dos à la rue* et que leurs façades se concentraient en un puissant effet sur *la cour intérieure*. On ne pouvait évidemment chercher l'effet *extérieur*, car c'eût été l'éparpiller. Ces concentrations d'architecture en lieu clos sont toujours de grand caractère. C'est celui que produisent la Grand'Place de Bruxelles, la cour du musée Plantin, à Anvers, le préau des princes-Évêques à Liége. Et la conséquence qui découle de ce dispositif, c'est que *la cour devient le pivot d'un hôtel genre Gruuthuse et non pas la rue qui longe un des côtés, et que le maintien ou le rétablissement de cette cour est le point dominant*.

Or, pour maintenir cette cour, il faut rétablir les bâtiments, sobres et modestes tant qu'on veut, mais indispensables ?

Sans le quadrangle et sans la cour d'honneur *entourée de tous les services de l'hôtel*, Gruuthuse ne sera jamais qu'un *débris* et d'autant moins vivant, qu'on voudra rendre façade de rue ce qui ne le fut jamais.

Et cependant c'est le problème du mariage avec la rue qui agite le plus de monde : il faut dégager Gruuthuse ! Mais a-t-on jamais entendu parler d'éventrer la façade peu artistique du musée Plantyn pour mettre à nu du Marché du Vendredi les ailes de la délicieuse cour intérieure ?

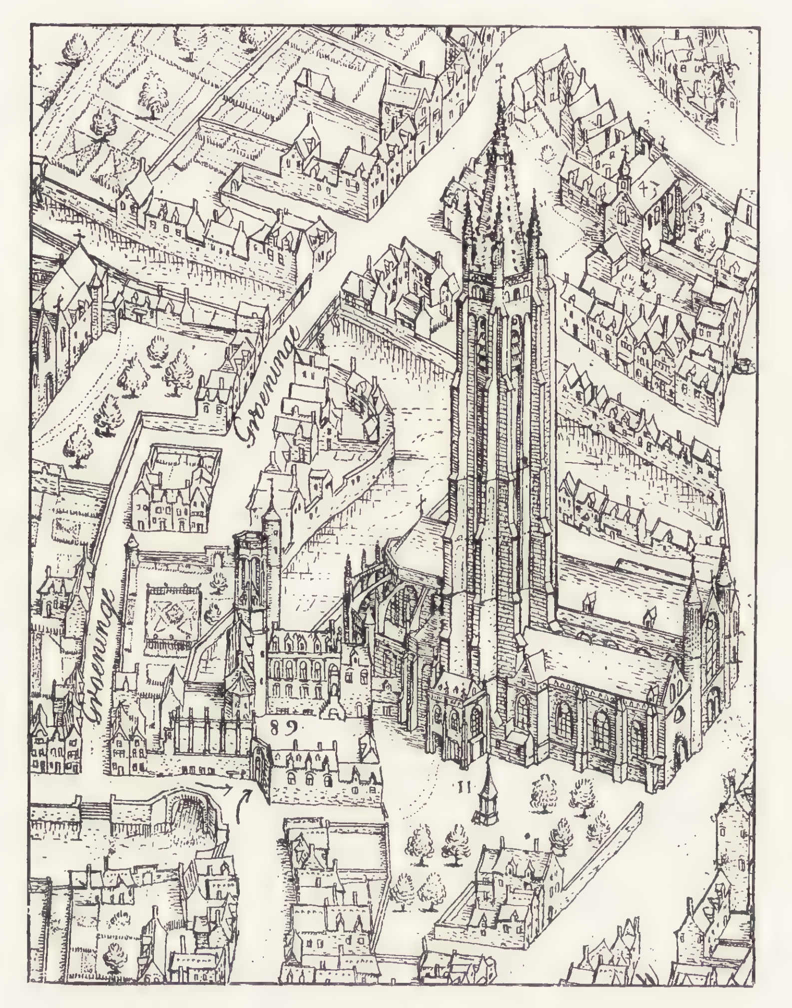
Dégager un ancien Mont de Piété, c'est presqu'un comble ; mais, avec ce raisonnement il faudrait dégager l'Évêché, le Séminaire, la Poterie, l'hôtel de M. le baron Ruzette, la cour de Monseigneur de Bethune et celle de l'hôtel Bladelin, défoncer les *Godshuizen*, et détruire ces multiples preuves du passé que nous avons la mission de reconstituer !

Non, ces hôtels s'affranchissaient de la rue et devenaient des centres d'art propres.

La Cour des Princes offrait le même dispositif : il y avait une clôture vers la rue du Receveur, la rue du Prince n'existait pas et les dessins ne nous ont laissé que des façades accessoires vers la rue de la Monnaie.

S'imagine-t-on qu'on fera de l'art en produisant le corps de logis principal de Gruuthuse dans le vide, comme un prolongement du chevet de Notre-Dame avec, au bout, l'aile Est en retour d'équerre, en une immense canne à bec recourbé ?...

Il est probable qu'à aucune époque les architectes n'ont construit de leur gré des édifices boiteux composés d'un corps de logis et *d'une* aile ; cela se fait pour une fabrique de colle ou un tissage ; mais les sires de Gruuthuse, se rappelant leur cour d'honneur, résonnant des piaffements de



FRAGMENT DU PLAN A VOL D'OISEAU DE LA VILLE DE BRUGES, PAR MARC GHEERAERTS, 1562 (1).
En 89, l'Hôtel Gruuthuse. — En 11, le Cimetière de Notre-Dame (2).

leurs destriers, en pousseraient des soupirs dans leurs tombeaux.

Peut-on imaginer, en effet, une demi-cour, une demi-grand'place, ou un demi-cloître, coupés en biais, comme un gâteau ? Et cependant voilà comment certains voudraient présenter Gruuthuse dans son état primitif.

Outre la grande erreur de juger de la rue au lieu de juger de la cour, il y a d'autres erreurs, tout aussi menaçantes au sort de Gruuthuse. Ainsi on veut de la perspective, de la distance à l'instar de Gand, sans doute, qui aligne ses monuments comme des pavillons annamites et chinois à une exposition universelle : telle la rue du Caire ou l'avenue des Nations ; à Gand il y a maintenant la maison de Gérard le Diable, Saint Bavon, le Beffroi, la Halle aux draps, Saint Nicolas, la Poste et Saint Michel, qui se succèdent en un lamentable et disparate panorama ; plus aucune maison, plus rien de vivant dans l'intervalle, plus aucun paravent pour empêcher ces pignons, ces tours, clochetons et pinacles divers de se mêler et de s'embrouiller en lignes baroques.

Cette solution n'est pas désirable pour Notre-Dame et Gruuthuse, car pour lire des monuments, il faut de la ponctuation ; or, ce repos, c'est ce qui les sépare les uns des autres.

(1) Les inscriptions furent ajoutées à la fin du XVIIIe siècle.

(2) On remarquera les abords discrètement fermés de l'église. Le charme esthétique ainsi obtenu est incontestable. Aujourd'hui cet ensemble est rompu par la grille, le tracé brutal de la voie publique et la disparition des clôtures.

Le gothique, style essentiellement élancé, vertical par conséquent, néglige la perspective, qui ne lui réussit pas. En effet, la perspective, ou ligne d'horizon, est le triomphe du classique, de la corniche, des cordons horizontaux, des terrasses et des plates-formes, des rues droites et infinies et de tout ce que nous montre une ville moderne : rails, trolleys, tout cela tombe exactement dans la perspective lointaine de l'œil.

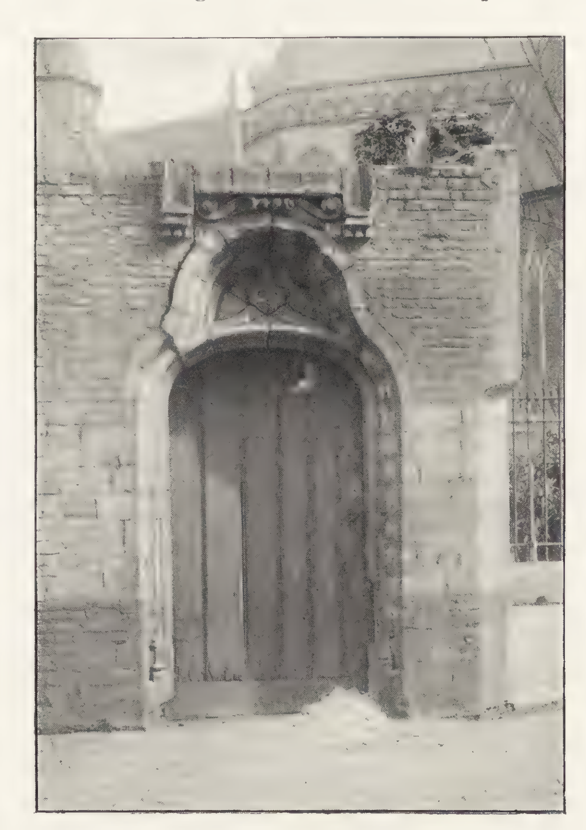
Les gothiques ne cherchaient pas non plus le dégagement, l'isolement de leurs édifices, ils les soudaient intimement à la vie courante.

M. Buls, affirme qu'un bâtiment ne doit pas être vu à plus grande distance que deux fois son élévation. En effet, quand on débouche sur la cathédrale d'Anvers par le Canal au Sucre, on en est écrasé, tandis que de la Place Verte elle ne produit plus guère d'effet. Moins que tout autre architecture, l'ogivale ne doit chercher de grandes perspectives, car si elle est délicieuse par ses détails, ses surprises, sa richesses sculpturale, elle n'a pas les grandes et sobres lignes de la colonnade, de la frise, de la corniche, les grands jeux de lumière et d'ombre des entrecolonnements du classique, qui défient la distance (1).

Nos ancêtres n'auraient donc pas cherché non plus à élargir cette rue de Gruuthuse, où le passage n'est pas écrasant, et à faire une trouée entre le Dyver et Notre-Dame ; au contraire, Gruuthuse a sainement retréci cette trouée et encadré la place.

Il semblerait qu'il n'y eut plus personne à convertir à Bruges, sur l'horreur des trouées, percées ou dégagements, puisqu'à l'une extrémité du Dyver, au coin de la rue d'Eeckhout, feu M. De Wulf conçut sa dernière œuvre, si habilement exécutée depuis par M. Vierin, et qui vient heureusement boucher un de ces trous. De la rue aux Laines, l'effet est si satisfaisant, qu'il faut en espérer la conversion de tous ceux qui ont des intentions néfastes envers la rue de Gruuthuse et la rue de la Bride ; pour cette même raison, Gruuthuse doit s'avancer sur l'alignement du Dyver, afin d'y constituer un fond de paysage.

Cependant, on a démoli l'angle N.-O. de l'hôtel, l'angle vif qui tape dans la courbe molle de la grille du cimetière et qui em-



PETITE PORTE RÉCEMMENT DÉMOLIE
DES DÉPENDANCES DE L'HOTEL GRUUTHUSE.

(1) En Grèce, en Italie, ou en Sicile, bien entendu. N. d. l. R.

pêche le parvis de Notre-Dame de finir en entonnoir, sans angles, ni caractère. On a démoli ce coin et ce qui reste de la charmante petite porte qui fut toujours un plaisir pour les âmes artistiques (v. fig. p. 371). Cela ne paraît pas bien grave ; et cependant c'est la pierre angulaire de l'hôtel contre la néfaste trouée. Si on n'y prend garde, on glissera sur la pente, vers les petits gazons et les petits fossés, qui ne firent jamais partie de la demeure seigneuriale que nous voulons rétablir.

Mais ce n'est qu'un cri d'alarme. Ayons confiance dans l'administration communale, et, considérant comme provisoire, ce qui se fait en ce moment, appliquons-lui une variante de la devise de Gruuthuse. *Mieux est en vous,* et attendons la fin.

PIERRE DETAILLE.

P. S. — En deux mois de temps, il n'y a évidemment plus moyen de refaire le quadrangle de Gruuthuse, même en simili, mais le mieux ne serait-il pas, puisqu'on hésite déjà, de franchement rentrer les canons, de niveler les remparts et le fossé, de renoncer au quai et au grillage qui sont dans le champ de tir des canons, et de masquer les vilains murs par des lauriers et des conifères, en attendant la restauration ?...

P. D.

Dans son prochain numéro, le *Bulletin* publiera sur la même question un article dû à la plume autorisée d'un archéologue brugeois.

LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

(Suite. Voir 4e année, mai, p. 332.)

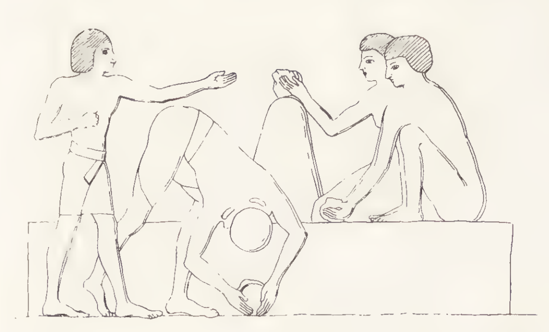
PROPORTIONS GÉNÉRALES DE LA FIGURE HUMAINE



LA figure humaine est certainement, de toute la création, le sujet le plus apte à l'expression de l'idée par la forme. Son rôle n'est jamais qu'auxiliaire, par suite de ses dimensions. Faisant corps avec l'ensemble, auquel elle est adjointe, pour lui prêter son charme et sa vie, elle est subordonnée à cet ensemble et suit les mêmes règles de style que lui.

A toutes les époques de l'histoire de l'art, la figure a joué un rôle très important dans la décoration. Elle s'est exhibée sous bien des formes, dont les meilleures, aux caractères bien personnels, sont les formes égyptiennes, grecques et médiévales ou gothiques.

L'Egyptien est d'une convention fixe et absolue ; tout chez lui est symbolique et immuable ; c'est un domaine semi-matériel, semi-spirituel, ou, par suite des doctrines de la religion égyptienne tout enveloppée de mystère, l'impression produite en art est celle du dégagement laborieux et vague de l'esprit hors d'une forme matérielle. Ce senti-



Peinture à Thèbes.

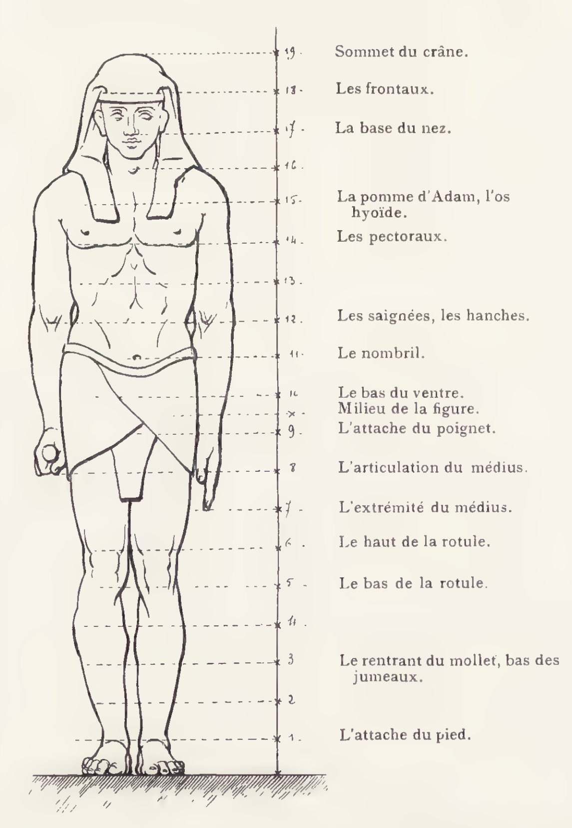
ÉGYPTIENS POLISSANT UN BLOC DE GRANIT.

ment domine, surtout dans les compositions où la figure sculptée intervient. Celle-ci est traitée en synthèse, n'accusant que les caractères généraux. Les formes sont fines, délicates et sveltes. Les proportions en hauteur dominent sur celles en largeur. La figure se compose en hauteur de dix-neuf parties égales, chacune correspondant à la hauteur du médius. La figure *22* en donne le détail.

L'art grec a le culte de la chair ; sa plus grande élévation est celle de la mythologie. Son architecture est d'une science profonde, un problème admirable de raisonnement. L'élément décoratif, chez lui, n'est aussi que cela. La figure sculptée ou peinte est le rendu exact de la plus belle forme naturelle. Ses personnages se meuvent, souffrent, jouissent sans soupçon de l'au-delà de la vie présente et sans autre sentiment que celui de la vie animale. Le mouvement, le geste, l'expression sont très sentis, très délicats. Partout, on sent la recherche de la forme aimée pour elle-même et reproduite à la perfection; mais, partout, règne le froid de l'œuvre matérielle : rien n'y élève, tout retient à terre.

Malgré cette perfection d'exécution et d'esthétique rationnelle, l'art grec ne peut être notre idéal. Occidentaux et chrétiens, nous ne pouvons et ne devons nous modeler sur lui ; la civilisation qui a enfanté cet art est trop différente de la nôtre.

Le style du moyen âge, où l'esprit humain s'élève dégagé, instruit, dirigé par la religion chrétienne qui le fait monter jusqu'au ciel dans ses aspirations intimes, est celui qui nous convient. La forme, dans ses œuvres, s'élance ; la matière si affectionnée dans l'ancien monde est un obstacle à son idéal ; aussi, ne l'emploie-t-il pour ainsi dire qu'à regret. Puisqu'il doit nécessairement s'en servir, il pénètre cette matière des senti-



CANON ÉGYPTIEN DES PROPORTIONS DE LA FIGURE HUMAINE.

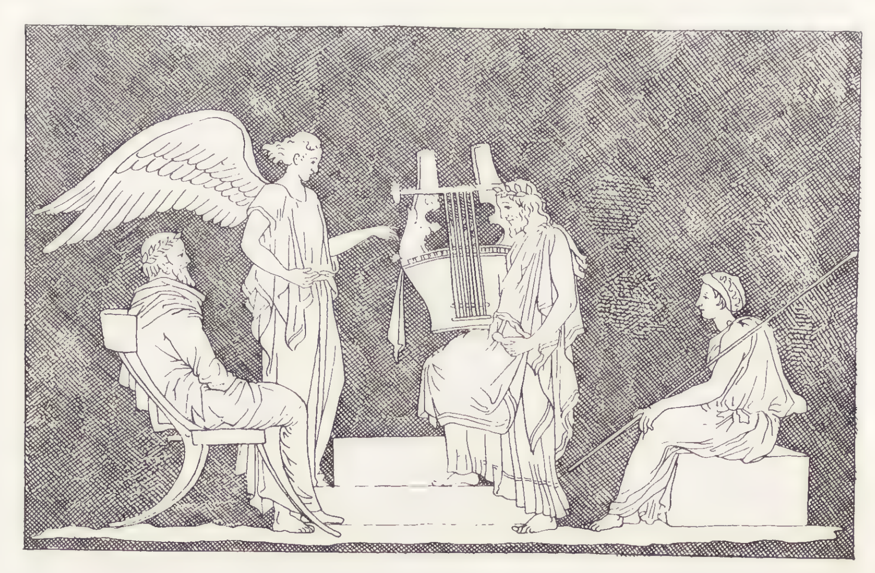




BAS-RELIEF GREC.

ments supérieurs dont il est animé. La vie tout entière passe dans ses œuvres; et alors, dans les édifices religieux surtout, la forme devient sublime dans son expression. Elle s'élance, entraînant avec elle la matière. Elle semble aspirer, elle aussi, au bonheur idéal de son metteur en œuvre. La raison prend également une très large part dans la conception artistique et dans l'emploi des matériaux ; rien n'y est laissé sans limite au caprice ou à la fantaisie, pas plus que dans le style grec. Chaque forme d'art devient un poème, un chef-d'œuvre de goût et de convenance, un sermon moral et religieux, d'une éloquence qui instruit, édifie et convertit les masses ignorantes et turbulentes de cette époque.

Le XIII[e] siècle marque l'apogée de l'art chrétien. Ses principes nettement déterminés, ont été appliqués de toutes façons et dans tout ce qui est du domaine artistique. De nos jours encore, ils sont les seuls à préconiser par tout artisan chrétien, parce que seuls ils sont propres à l'expression exacte de son amour, de ses espérances, de sa foi. L'esprit doit dominer la chair ; la doctrine sacrée et infaillible de l'Église catholique l'enseigne. Les convictions religieuses doivent tout faire converger vers elles et agir avec elles. La mission si élevée de l'artiste lui impose l'obligation de ne mettre la matière en œuvre que sous cette profonde impression ; rendant ainsi gloire à Dieu et travaillant à l'édification géné-



PEINTURE SUR VASE GREC A FOND NOIR.



Sophocle, d'après un marbre. Musée de Latran. (Grec IVe siècle avant J.-C

FIGURE HUMAINE.
APPLICATION.

rale, par la saine interprétation des saints mystères, par la respectueuse représentation de tout ce qui concerne Dieu et ses Saints et par la moralité qu'enseigneront toutes ses productions en s'élevant au-dessus de ce qui n'est que terrestre et purement humain. La forme humaine sera donc traitée par lui avec le plus grand respect, comme le sanctuaire où réside l'Esprit Saint. Il en trouvera le type ou canon idéal dans la belle figure moyen âge, non pas celle que les gaucheries et les incapacités de ses auteurs ont faite incapable d'inspirer aucun sentiment, qui a mérité la dénomination vulgaire de magot, n'étant que le fruit de l'inexpérience naïve, non pas celle-là mais la belle figure de nos cathédrales et de nos hôtels de ville. Abstraite et pleine d'un sentiment idéal cette figure moyen âge repose sur des principes conventionnels de construction en rapport avec sa finalité. Nous l'avons déjà entrevu par l'exemple (fig. 12) extrait de Villars de Honnecourt. Voyons en maintenant de plus près la s ructure et les combinaisons, et tâchons d'en tirer le précis convenable pour les applications pratiques que l'on peut en faire.

F. F.-G.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

PAR MONTS ET PAR VAUX.

A NIEUPORT.

On nous écrit de cette ville :

Le fatal projet dont M. E. G. a fait dans le *Bulletin* (1) l'analyse et la critique, va donc se réaliser. On vient de passer de l'intention au commencement d'exécution.

Une des maisons de la Grand'Place est déjà renversée. A bientôt, sans doute, le tour des autres.

Ensuite l'on reconnaitra la faute commise, mais on la déclarera irréparable.

C'est ainsi qu'on détruit pour toujours un ensemble d'art, qu'on dégrade la partie la plus remarquable de toute une ville : la beauté de son forum.

L'effet obtenu par la démolition partielle qu'on vient de terminer est si déplorable que les regrets du peuple se font publiquement jour. Le sentiment le moins raffiné a été frappé du triste effet occasionné par cette démolition.

Il m'étonne que la cause exposée et défendue par le *Bulletin* avec tant de vigueur, n'ait été soutenue par aucun autre organe spécial, et que le vandalisme projeté n'ait ému personne au sein de nos commissions d'art... administratif.

G. van Axelwalle.

(1) Voir plus haut pp. 12 et 43.



A ARLON

Les travaux de démolition, que l'on pratique en ce moment pour l'agrandissement de l'église Saint-Donat, ont amené la découverte de deux pierres romaines dont l'une avait été rentaillée pour servir de dalle dans l'ancien couloir du cloître, et l'autre employée comme tablette du mur de pourtour au préau couvert du même établissement. Ces deux pierres juxtaposées donnent une inscription épigraphique attestant qu'elles constituaient, à l'époque gallo-romaine, un monument funéraire. Cette trouvaille très intéressante fait espérer d'autres découvertes plus importantes au cours des travaux qui, paraît-il, doteront Arlon d'un point de

vue unique en son genre et rendront, autant que possible, à l'ancien château, son aspect primitif. D'autre part, l'accès de l'église sera facilité, dit-on, par la construction d'un chemin carrossable.



A BRUGES.

DANS son numéro de mars 1905, p. 278, le *Bulletin* a publié notre sommaire description des plans de restauration de Notre-Dame, qu'il nous avait été accordé d'examiner (1). Il y a été question du *triforium*, de la nef,



ÉGLISE NOTRE-DAME A BRUGES. Photo E. G.
LE TRIFORIUM DE LA NEF.



Photo E. G. ÉGLISE NOTRE-DAME A BRUGES.
LE TRIFORIUM DU CHŒUR.

dont précédemment déjà le *Bulletin* avait renseigné le dégagement et la restitution. Depuis lors, nous avons pu nous procurer une photographie dudit *triforium* qui montre bien le caractère noble et sévère de cette belle partie de l'édifice.

Le *triforium* du chœur est plus récent, plus fleuri, moins pur de proportions, moins vigoureux d'expression, moins franc de formes et, semble-t-il, d'un caractère national tout différent. Il est très intéressant tout de même. Le chœur de Notre-Dame a subi des remaniements successifs très curieux et apparents surtout aux arcs formerets supportant le *triforium*.

EGÉE.

(1) Cette description a eu l'honneur d'être reproduite presque en entier par la *Revue de l'Art chrétien*. *Reddite ergo quae sunt Caesaris, Caesari*... (Matth., XXII, 18.)

Que ce soit l'occasion de rectifier deux petits points de détails :

A) Une *coquille* typographique : Le *Bulletin* a imprimé et la *Revue* a reproduit : « les deux tourelles *contournant* les extrémités de la façade » (p. 278), alors que nous avions écrit *cantonnant*.

B) Un point de fait : La *Revue* a parlé d'un banc d'œuvre *qui garnissait jadis* le mur occidental; ce banc est toujours *garnissant*, comme l'a dit le *Bulletin*.

CHARLOTTENBURG.

Un nouvel hôtel de ville sera construit selon le projet des architectes *Reinhard* et *Süszenguth*. Il coûtera 4 millions et demi de marks. Il n'est pas isolé, mais se trouve au milieu de maisons basses dans l'alignement de la rue de Berlin.

Une tour de 8 mètres s'élève au centre de la façade. Le rez-de-chaussée est composé d'une suite de grandes arcades. Au-dessus s'élève un entresol et l'étage principal. Les trumeaux sont ornés de figures allégoriques.

Le projet prévoit un agrandissement ultérieur éventuel par la construction d'ailes latérales.

Le caractère général de la construction se présente sous un aspect quelque peu moyenâgeux. Pourtant les détails, et notamment les détails décoratifs, sont conçus dans un sens très moderniste. De même en est-il de l'intérieur, dont la grande salle de fête, la cage du grand escalier et le Rathskeller sont les places les plus intéressantes.

On reproche à certaines parties, notamment à la tour, d'être peu en harmonie avec le sentiment généralement imprimé aux formes de la construction. B.

NOTRE CONCOURS D'ARCHITECTURE.

Ce concours, clôturé le 31 mai, a donné lieu à des résultats satisfaisants. Plusieurs circonstances pourtant pouvaient mettre son succès en doute, notamment :

1° Les dates peu propices de sa publication et de sa clôture.

A cette époque de l'année, les travaux du bâtiment battent leur plein, et bien peu d'architectes trouvent assez de temps pour participer à des concours de ce genre.

2° Ajoutez à cela que le travail demandé était considérable, l'étude ardue ; les difficultés, venant notamment de la disposition du terrain, devaient ralentir ou décourager un certain nombre de ceux qui avaient entamé la lutte.

Cependant, près d'une centaine de plans du terrain nous avaient été demandés.

Quatorze projets nous ont été envoyés, dans le délai fixé. Sans émettre ici aucun jugement, lequel ne relève que de la compétence du jury, nous pouvons toutefois affirmer que la qualité moyenne de ces travaux est remarquable.

❦❦❦

Aussitôt la Direction du *Bulletin* convoqua la Rédaction, à fin spéciale de prendre les mesures convenables.

A une réunion du 6 juin, il fut procédé, en présence de la Rédaction, au dépouillement des envois.

Voici les devises et marques distinctives des différents projets ainsi que les particularités notées par la Rédaction.

1. *Nocturne.*
2. *Deus.* Manque : plan de fondations, toiture, 1 façade.
3. *Roman,* une notice mais pas de devis.
4. *Nul ne perd son labeur qui travaille pour Dieu.*
5. *Vigile de l'Ascension.*
6. *Ars longa vita brevis.*
7. *Travail ennoblit, paresse ravale.*
8. Trois cercles entrelacés.
9. Mai 1905.
10. ✠ bleue.
11. *Ne quid nimis.* Manque : 1 façade, plan fondations, détails, coupe.
12. 1830-1905.
13. ✠ noire.

14. Écu à champ chevronné azur et or, chargé d'un lys et d'une étoile en chef, d'une équerre en pointe.

❦❦❦

Ensuite, il a été procédé à l'ouverture des *bulletins de vote*. Voici les noms désignés par les concurrents et le nombre de voix qui leur à été attribué. Presque tous ces noms ont été pris parmi ceux que le *Bulletin* avait proposés.

1.	MM.	Langerock	8 voix
2.		Cloquet	7 »
3.		Helleputte	6 »
4.		Mortier	6 »
5.		Jamar	5 »
6.		Delacenserie	4 »
7.		Van Assche	4 »
8.		Béthune	3 »
9.		Lohest	2 »
10.		Goethals	2 »
11.		Pauwels	2 »
12.		Van Boxmeer	2 »
13.		Hoste	1 »
14.	MM.	Van Hoecke	1 voix
15.		Fr. Macor	1 »
16.		Coomans	1 »

Par conséquent, la Direction s'est adressée aux quatre personnalités sur le nom desquelles s'est affirmée la majorité relative, et les a priées d'accepter le mandat leur déféré par les concurrents. En cas de non acceptation par certaines de ces personnalités, il sera fait appel aux élus suivants dans l'ordre du nombre de voix accordées.

❦❦❦

La réunion du Jury aura lieu dans le courant du mois de juillet.

❦❦❦

Une exposition publique des objets soumis, dont le lieu et la date seront ultérieurement annoncés, aura lieu à Bruxelles.

La publication des projets les plus remarquables aura lieu dans le *Bulletin*.

VARIA.

Architecture rurale. — Tandis que paraissait dans notre précédent numéro quelques observations rélatives à l'architecture rurale et aux facteurs de sa beauté (1), un périodique spécial néerlandais, *Vraag en Aanbod*, publiait des considérations fort justes sur l'état actuel de la construction à la campagne.

Après avoir montré que la construction de granges, écuries, habitations de cultivateurs, etc., exige quelque connaissance du métier agricole et de la culture, au prix d'une étude spéciale, cet organe continue : « Quoi d'étonnant, dès lors, que le cultivateur préfère en général se passer de l'architecte, se contente de traiter avec maçon et charpentier qui, pour peu d'argent, lui établiront ce qu'il désire selon ses propres projets et prescriptions.

» Les architectes qui ont l'habitude des constructions urbaines, qui sont appelés à concevoir et à élever des bâtisses monumentales, se plient souvent avec peine aux combinaisons simples, primitives, mais peu coûteuses, qui ont régné, au plat pays, pendant des siècles. En elles précisément se trouve l'originalité, la beauté, le génie. Simples et rationnelles sont les constructions que nous voyons en mainte exploitation rurale. »

Et l'auteur de ces lignes poursuit :

« Au contraire, les travaux de beaucoup d'architectes des villes, qui s'épuisent en recherches

(1) Voir *Bulletin*, p. 345. *Veurne-Ambacht*

excessives de la décoration restent maniérés quelque heureuse que soit leur composition et si bon que soit leur style. Si ces architectes observaient de plus près les habitations rurales si simples et pourtant si pleines de convenance, ils en viendraient à conclure que la vraie beauté n'est pas dans la surcharge et la recherche des motifs d'ornementation. Ils construisent à grand prix et souvent avec peu de sens pratique. »

Ailleurs l'auteur dit encore combien l'ensemble d'une ferme peut montrer d'originalité, son expression remplir de poésie. « Le toit, les saillies, le jeu des parties hautes et basses, unies dans un calme parfait de la ligne, nous forcent parfois à demeurer immobiles, nous obligent à nous rapprocher. »

Notre confrère *De Bouwwereld* d'Amsterdam, en citant ces passages, se montre pleinement d'accord quant aux exigences de la bonne architecture rurale.

Il estime pourtant que les architectes sont calomniés. « Ils sont persuadés, dit le *Bouwwereld*, que la convenance et la beauté peuvent et doivent marcher de pair. Appelés à construire aux champs, il se mettront bien vite à la hauteur des exigences d'une exploitation fermière, tout comme il leur arrive de le faire chaque fois qu'on leur demande la construction d'une usine ou d'un bureau de journal ou quelqu'autre travail compliqué. »

Il est vrai, heureusement, nous voyons de jour en jour croître le nombre des praticiens rénovateurs de l'architecture rationnelle, mais un grand nombre d'architectes ne sont-ils pas encore esclaves des préjugés classiques ? A ceux-là, sans doute, s'adresse la plainte du *Vraag en Aanbod*. Combien bâtit-on de bonnes et belles usines, de bonnes fabriques ? Pas autant certes que de bonnes granges. Telle est du moins la situation en Belgique.

D'autre part, l'affirmation du *Vraag en Aanbod* renferme une part de vérité : L'art rural, pour être sincèrement rural, doit être du terroir, de la campagne. Nous parlons, bien entendu, des bâtiments dont le but d'exploitation est le principal (1).

Malheureusement, comme le dit le *Bouwwereld*, nulle part autant qu'à la campagne ne règnent les vieux préjugés. Nos artisans des villages, formés à l'école des villes et rentrés chez eux, sont devenus les coqs de leur corporation. Ils y ont introduit toutes les mauvaises pratiques des ateliers urbains. C'est ainsi que les toits à grands versants ont disparu, que les corniches en bois courent le long des murs, etc.

Mais le bien suivra par le même canal qu'a suivi le mal.

Et sous ce rapport, dans certaines de nos provinces, les classes du dimanche, ouvertes dans quelques écoles professionnelles des villes (aux écoles Saint-Luc, par exemple) et destinées aux ruraux, ont réparé un peu déjà et répareront bientôt en grande partie le mal causé, jusqu'à ce que les errements soient coupés à leur racine.

G. van Axelwalle.



BIBLIOGRAPHIE.

La Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc vient de distribuer le premier fascicule du XVe volume de son *Bulletin*. Ce fascicule détaille les travaux de la 36e réunion de la Gilde, tenue à Malines, Lierre et Termonde ; fascicule excessivement intéressant, magnifiquement imprimé et illustré, et dont la substance démontre que les excursions de la Gilde ont une immense capacité d'intérêt et d'enseignement, alors même qu'elles ont pour objet les localités de notre propre pays, apparemment les mieux connues sous le rapport artistique.

***

(1) Les conditions de l'exploitation agricole, différentes dans les Pays-Bas et en Belgique, peuvent influer, cependant, sur la situation respective de l'architecture rurale dans les deux pays.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00628 1097

